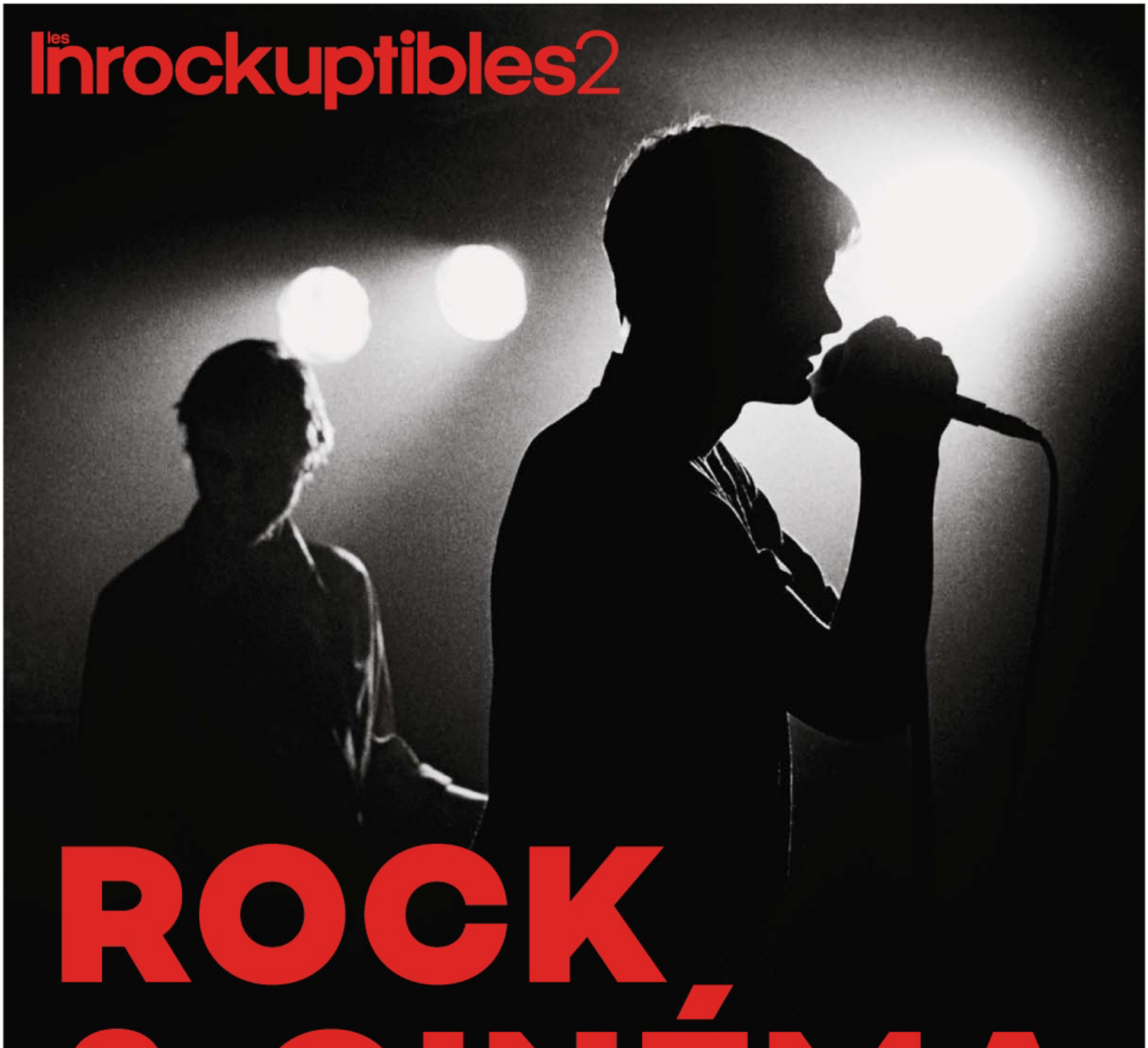
les Inrockuptibles 2



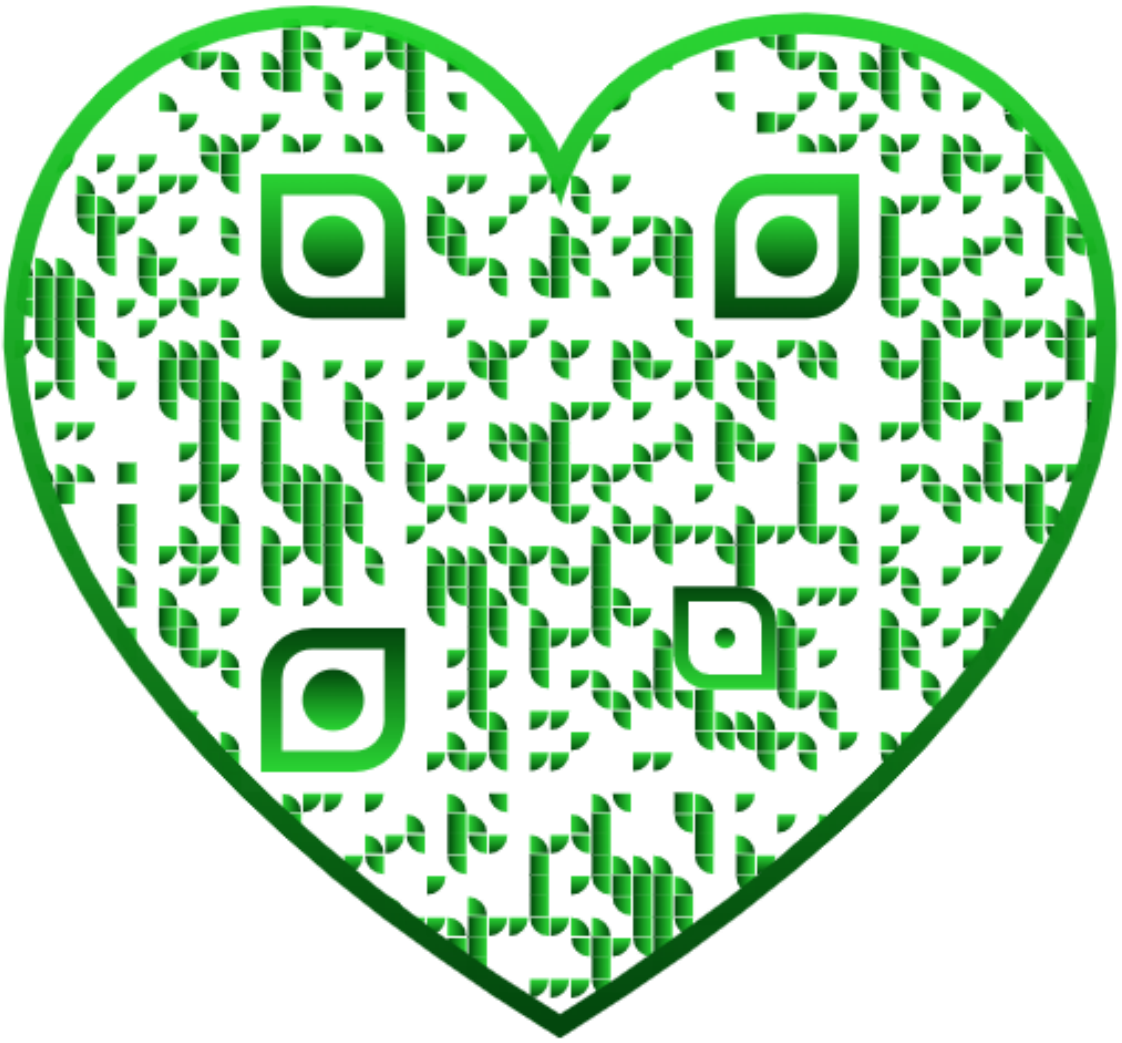
ROCK & CINÉMA

60 ans d'amours électriques

OÜI FM

ISSN 0298-3788. Allemagne 10,50 €; Belgique 9,90 €; Calédonie 1700 XPF, Canada 16,20 CAD, DOM 10,50 €, Espagne 10,50 €, Grèce 10,50 €, Italie 10,50 €; Liban 202,00 LBP, Luxembourg 9,90 €, Maroc 100 MAD, Maurice Ile 11 €; Polynésie française 1500 XPF, Portugal 10,10 €, Royaume-Uni 9,40 GBP, Sénégal 6000 CFA, Suisse 16,30 CHF

M 05915 - 83 - F: 8,90 € - RD



les Inrocks Store

Les choix de la rédaction, à sillonner sur la

0€ LIVRAISON OFFERTE à partir de 50€

30j RETOUR GRATUIT dans les 30 jours

Abonnés : jusqu'à -20 % sur **boutique.lesinrocks.com** toute l'année !

John Lurie dans *Permanent Vacation* de Jim Jarmusch (1980).

LES ROCKUMENTAIRES

08 *Woodstock* de Michael Wadleigh et *Gimme Shelter* d'Albert & David Maysles et Charlotte Zwerin
10 *One + One* de Jean-Luc Godard
12 La scène punk new-yorkaise
14 La scène punk britannique
16 Sept documentaires légendaires
20 *Don't Look Back* de D.A. Pennebaker
24 *Nico Icon* de Susanne Ofteringer et *Nico, 1988* de Susanna Nicchiarelli

LES BIOPICS

28 *Le Roman d'Elvis* de John Carpenter
29 *Great Balls of Fire!* de Jim McBride
30 *Walk the Line* de James Mangold
31 *Get On Up* de Tate Taylor
32 *I'm Not There* de Todd Haynes
33 *Control* d'Anton Corbijn
34 *Love & Mercy* de Bill Pohlad
36 *The Doors* d'Oliver Stone
37 *Jersey Boys* de Clint Eastwood
38 *8 Mile* de Curtis Hanson
39 *Réussir ou Mourir* de Jim Sheridan
40 *Les Runaways* de Floria Sigismondi
42 *Straight Outta Compton* de Gary Gray
43 *Classé sans suite* de Kyle Long
44 Les faux biopics

L'ESTHÉTIQUE ROCK

48 Les séries B psychédéliques
50 Le cinéma rock des 50's
54 Le fétichisme rock
58 Le road-movie
62 *Blow-Up* et *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni
64 Un cinéma soul et rap
66 Sur un air country
68 Les cinéastes rock
71 *Vinyl* et *The Get Down*, deux séries musicales

LES ROCKSTARS AU CINÉMA

74 Elvis Presley
76 The Beatles
78 The Rolling Stones
80 David Bowie
82 Chris Isaak
83 Joe Strummer
84 Kris Kristofferson
86 Bob Dylan
88 Grandeur et misère des popstars au cinéma

LES B.O.

92 Quand les rockeurs passent à la composition
94 Une sélection de B.O. indispensables

© CINESTHESIA PRODUCTIONS

LE CINÉMA ROCK EXISTE-T-IL ?

Par Serge Kaganski

Axes centraux de la culture populaire depuis les années 1950 (et de ce journal depuis sa naissance), le rock et le cinéma ne se mélangent pas avec évidence. Pour le rock, c'est assez simple à formuler : comme toutes les musiques, mais c'est peut-être encore plus vrai dans son cas, le rock suscite déjà de lui-même tellement de fantasmes puissants, d'images mentales (voire d'imagerie) et un éventail stylistique déclinable à l'infini (coiffures, vêtements, chaussures, guitares, bagnoles, poses, attitudes…) qu'il n'a eu nul besoin du cinéma pour se déployer et affoler les cinq sens – musiques, pochettes de disques, gestuelles de concerts, objets fétiches suffisent amplement à l'auditeur pour se faire lui-même son cinéma.
Quant au cinéma, il s'est développé bien avant l'avènement global du rock, et c'est un art tellement riche, complet, contenant à la fois tous les autres (roman, théâtre, opéra, musique, chorégraphie, sculpture, peinture, journalisme…) et inventant sa propre spécifité impure qu'il n'a jamais eu besoin de la béquille du rock pour exister pleinement. Rock et cinéma sont des médiums suffisamment balèzes pour être, sinon autosuffisants (car toute création doit quelque chose à l'air environnant), du moins indépendants l'un de l'autre dans leur rayonnement.

La pop culture sur grand écran

Et pourtant, selon un phénomène inverse à la géologie terrestre, ces deux continents ont fini par se rapprocher, d'abord par de timides ponts, puis jusqu'au raccord total, voire fusionnel. A l'aube du rock, et alors que le cinéma était déjà un adulte en plein âge classique, il y a d'abord eu des incursions par la B.O. (*Rock Around the Clock* de Bill Haley dans *Graine de violence* de Richard Brooks) ou par des séries B se gaussant de la nouvelle musique de jeunes (*La Blonde et moi* de Frank Tashlin, merveilleux document à son corps défendant sur le rock des pionniers), les *Elvis movies* ou *beach movies* achevant de lier le rock à la série B ou Z du septième art.
Plus intéressante a été l'approche documentaire des années 1960-1970 par la captation live de concerts (événement encore relativement rare à l'époque) ou par le portrait *in situ,* le cinéma permettant à certains grands mythes du rock (Dylan, les Stones, les Beatles, Led Zep, Hendrix, Woodstock…) de devenir accessibles aux masses à travers le monde et à la majorité n'ayant pas eu accès aux concerts.
Mais sauf exception du côté de la créativité *(A Hard Day's Night),* de l'intérêt du sujet filmé *(Don't Look Back)* ou de l'événement en direct *(Gimme Shelter),* les rockumentaires revêtent généralement un intérêt journalistique plutôt que cinématographique – grands documents sur le rock plutôt que grands films.

Nouveau standard

De fil en aiguille et de claps en médiators, le cinéma s'est ensuite emparé du rock et de ses icônes comme d'une matière à fiction en soi, propice à filmer des récits canoniques d'ascension et/ou de chute, d'amitié et de trahison, des héros et des antihéros. Cette

Little Richard dans *La Blonde et moi* de Frank Tashlin (1956).

© 20TH CENTURY FOX/ARCHIVES DU 7E ART/AFP

veine des biopics n'a pas toujours su éviter la nostalgie enluminée, le fétichisme rétro, la taxidermie du passé, le polissage de la sauvagerie intrinsèque du rock, mais quelques pépites sont à extraire de ce bilan globalement moyen (le bon *Walk the Line,* le très inventif *I'm Not There* de Todd Haynes…). Le biopic a engendré aussi de belles dérivations, comme le biopic de stars fictives (*Velvet Goldmine,* toujours l'excellent Todd Haynes) ou le récit rock issu de la condition de fan *(Presque célèbre, High Fidelity…).*

Biberonnée au rock, la génération de cinéastes du Nouvel Hollywood a fait grand usage de la musique du diable, Coppola, Schrader, Penn, Kubrick et singulièrement Scorsese truffant leurs bandes originales de pépites rock.

La B.O. juke-box rock-pop-soul est ensuite devenue un standard de la musique de film, pour le meilleur (insertion bien sentie dans l'écosystème du film) et le pire (pur investissement dans le box-office et le Billboard). Dans les noces multiformes entre rock et cinéma, les stars du micro ont aussi tenu leur part en s'essayant à la comédie, dans le sillage du pionnier Elvis. Bowie, Jagger, Madonna, Dylan, Debbie Harry, Sting, Diana Ross, Chris Isaak, Eminem ou encore notre Johnny national ont ainsi tenté le grand saut des Grammies (ou Victoires) vers les Oscars (ou César) avec des fortunes diverses mais parfois intéressantes, réactivant le principe de la double carrière qui était plus courant jadis, aux temps préhistorock de l'entertainment et du music-hall (Frank Sinatra, Judy Garland, Yves Montand…).

Une essence subtile

Mais l'angle le plus fécond, stimulant, incertain consiste à tenter d'élucider un rapport plus souterrain et plus profond entre rock et cinéma et qui ferait que certains cinéastes (Jarmusch, Scorsese, Lynch, Ossang, le Wenders première époque…) et certains films *(Stranger Than Paradise, Raging Bull, Le Trésor des îles chiennes, Twin Peaks, Paris, Texas…)* seraient rock, même s'ils ne parlent pas de rock ou ne comportent pas de rock dans leur B.O.

Cette catégorie floue, mouvante, tremblée du cinérock serait alors affaire de style (du cinéaste ou de ses plans), de sujet (des histoires ou personnages étrangers aux normes, existant dans les marges de la société…), de vibration secrète, électrique, qui résonnerait avec celle du rock. Et, à l'inverse, il y aurait aussi des rockeurs dont l'art serait naturellement cinématographique, même s'ils ne font pas de films, à l'image d'un Bruce Springsteen ou d'un Neil Young (deux grands pourvoyeurs de B.O.), dont la musique, les textes ou le look déclenchent automatiquement des plans et séquences mentaux en Cinémascope *(After the Gold Rush, Born to Run…),* en 35 mm dépouillé *(Harvest, Darkness on the Edge of Town…)* ou en 16 mm noir et blanc *(Nebraska…).*

Alors, le cinéma rock existe peut-être, sans doute, mais il faut le chercher, ce à quoi s'emploie ce hors-série : rockumentaires, biopics, rockstars acteurs-trices, esthétique rock, B.O., telles sont les pistes sauvages ou balisées explorées dans les pages qui suivent. ●

Woodstock de Michael Wadleigh (1970).

© WARNER BROS.

LES
ROCKUMENTAIRES

WOO

WOODSTOCK VU PAR MICHAEL WADLEIGH ET ALTAMONT VU PAR

GIMME SH

En 1969, le rock hésite entre amour universel et pulsions meurtrières. De ce balancement, ces deux documentaires légendaires portent témoignage en 1970. Par Bruno Juffin

Sur les bas-côtés et dans les champs, des voitures par milliers. Garées à la va-vite, embourbées, déchues : en 1969, le rêve américain s'offre une mue.
A l'obsession de l'ascension sociale se substitue le besoin de dire adieu aux villes, aux machines, aux vêtements et aux inhibitions qui vont avec, pour, libéré des entraves de la société de consommation, enfin entrer au paradis Peace & Love.
A la mi-août, des files de jeunes gens cheminent sous le soleil vers la terre promise ; découverte sur un écran de télévision, cette procession inspire à une chanteuse canadienne un refrain : *"Nous sommes de la poussière d'étoile, notre couleur est celle de l'or/Et nous devons tenter de regagner le Jardin…"* Filmé du ciel, rien ne ressemble toutefois autant à un pèlerin qu'un réfugié ; avec un autre refrain – *"Le viol, le meurtre/ils sont à notre porte…"* –, une paire de rockeurs anglais va résumer à sa manière la face obscure d'une saison schizophrène.
Un an plus tard, la chanson de Joni Mitchell et celle de Mick Jagger et Keith Richards retentissent durant les génériques des films documentaires auxquels elles donnent leurs titres, *Woodstock* et *Gimme Shelter*. Au premier, un festival rock devra de populariser à l'échelle planétaire une utopie née deux ans plus tôt à San Francisco ; grâce au second, un autre festival va rappeler que dès ses premiers vagissements le rock'n'roll a eu partie liée avec les puissances obscures.

Good vibrations

Woodstock, c'est – trois jours durant dans les champs, et trois heures à l'écran – la rencontre de l'Amérique de D.H. Thoreau et de celle de baby boomers rayonnants de bonheur et de blondeur. Devant les caméras (au nombre de quatorze à dix-huit, se souviendra un assistant réalisateur nommé Martin Scorsese), on fait circuler les joints, on se baigne en groupe et à poil, on fait l'amour au milieu des vaches. Le tout avec la bénédiction des prophètes du Flower Power, soit de la crème des groupes, chanteurs et chanteuses de rock, de folk et de soul. De quoi lancer des carrières, et en relancer d'autres.
Au petit matin, les Who rappellent qu'ils restent le plus teigneux et percutant des groupes anglais. Et qu'allié à des boucles christiques, un torse nu transforme un grand chanteur en immense sex-symbol.
Le dimanche après-midi, Joe Cocker et quelques centaines de milliers d'amis instantanés offrent au *With a Little Help from My Friends* des Beatles un aller simple vers l'immortalité. Quand on baisse le son, le message reste fort : avec l'introduction *("Gimme an F, gimme a U, gimme a C, gimme a K, What's that spell?!")* de *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag*, Country Joe McDonald fait simultanément se lever la foule et l'espoir que la paix au Viêtnam est pour demain. Parfois, même pas besoin de musique : pour éloigner l'orage, un orphéon improvisé scande *"No rain, no rain"* ; quand les trombes d'eau s'abattent, on garde le sourire – un déluge fait une parfaite épreuve initiatique, combinée en la circonstance à un rituel de purification.
Bonnes vibrations, super-musique, film à fort pouvoir euphorisant. Au montage, le réalisateur Michael Wadleigh et son équipe privilégient les scènes solaires, éliminent quelques scories – Janis Joplin, nettement moins flamboyante qu'elle ne l'était deux étés plus tôt au festival de Monterey –, font du *split screen* un usage optimal et laissent pourtant affleurer le doute : l'aube du lundi venue, Jimi Hendrix déconstruit l'hymne américain devant des tas d'ordures dont le nombre dépasse celui des spectateurs. De plus mauvais augure encore, l'interview d'un commerçant conquis par *"tous ces jeunes épatants"*. Sur le présentoir à journaux de son échoppe, un gros titre, *"Sharon's pals balk at probe"*. Les potes qui se rebiffent contre une enquête, ce sont ceux de Sharon Tate : six jours plus tôt, l'épouse de Roman Polanski a été lardée de coups de poignard par les filles de la Famille Manson.

MAUVAISES DROGUES, MAUVAIS TRIPS, TRÈS MAUVAISES FRÉQUENTATIONS. QUAND LES STONES SE POINTENT SUR SCÈNE, LES CAMÉRAS CAPTENT AUTOUR D'EUX DES CHAIRS BLAFARDES, DES VISAGES HAVES, DES TROGNES RAVAGÉES PAR LA HAINE. ALTAMONT, RENDEZ-VOUS AVEC LA PEUR…

Very bad trips

Arrêt sur image. Ou plus précisément sur celle d'un autre poignard, brandi par un Hell's Angel s'apprêtant à en frapper un jeune Noir en costard fluo. Filmé depuis la scène du festival d'Altamont, où les Rolling Stones jouent *Under My Thumb*, ce meurtre en direct va signer (ou cosigner, affaire Manson oblige) l'acte de décès du rêve sixties. Et rajouter une note de soufre à une carrière musicale qui n'en avait guère besoin.
En novembre 1969, le "plus grand groupe de rock'n'roll du monde" achève sa première tournée américaine de l'ère post-Brian Jones. Au menu, stupre et sang, morgue et magie, sommets d'inspiration et abysses de déglingue. L'occasion de filmer la naissance d'un mythe n'étant pas donnée à tous les documentaristes, c'est là une grosse aubaine pour David et Albert

DSTOCK/

ALBERT & DAVID MAYSLES ET CHARLOTTE ZWERIN

ELTER

Mick Jagger et les Stones dans *Gimme Shelter* d'Albert & David Maysles et Charlotte Zwerin (1970).

© BETH BAGBY/20TH CENTURY FOX FILM COMPANY

Maysles. Second coup de pouce du destin : par l'effet d'un concours de circonstances propice à toutes les gloses, le triomphe se mue le 6 décembre en tragédie. Hubris ? Prix à payer pour avoir trop longtemps joué avec le feu ? Le fonds de commerce des Stones a toujours été un élégant cynisme ; trop lucides pour se satisfaire d'un bouc émissaire, ils chantent soir après soir leur compassion (en V.O., *"sympathy"*) pour un pauvre gars nommé Lucifer, accusé d'une kyrielle d'atrocités dont les véritables responsables sont *"vous et moi"*.

Devant les caméras indiscrètes des frères Maysles, l'hypothèse de la culpabilité collective va se confirmer. Soucieux de surfer sur la vague Peace & Love en offrant à leurs fans un concert gratuit mais filmé – d'où bénéfices escomptés dans la presse underground comme au box-office –, Jagger et sa bande délèguent les choix stratégiques à des freaks de San Francisco accros au babil narcissique, laissent un avocat médiatique mener les négociations et se retrouvent en tête d'affiche de ce qui aurait dû être le "Woodstock de la côte Ouest". Sauf que l'hiver est là, que le cadre (un circuit automobile) est sinistre et que l'idée de confier le service d'ordre aux Hell's Angels du coin relève de la pure inconscience.

Mauvaises drogues, mauvais trips, très mauvaises fréquentations ; quand les Stones se pointent sur scène, les caméras captent autour d'eux des chairs blafardes, des visages haves, des trognes ravagées par la haine. Altamont, rendez-vous avec la peur… De tout cela, *Gimme Shelter* restitue le sublime et le sordide. Fruit du travail d'une monteuse hors pair, Charlotte Swerin, l'enchaînement des séquences privilégie une implacable dramaturgie, efface le sourire béat de la "génération Woodstock" et nourrit du cauchemar d'une nuit d'hiver le film culte des premiers punks des seventies.

Woodstock de Michael Wadleigh (1970), avec Joan Baez, The Who, Jimi Hendrix, Canned Heat…
Gimme Shelter d'Albert & David Maysles et Charlotte Zwerin (1970), avec les Stones, Chris Hillman, Grace Slick, Tina Turner…

LES ROLLING STONES VUS PAR JEAN-LUC GODARD

ONE + ONE

A rebours de l'imagerie sexe, drogue & rock'n'roll des Rolling Stones, Jean-Luc Godard filme en 1968 le groupe au travail, pendant l'enregistrement à Londres de *Beggars Banquet*. Un beau film de démythification. Par Serge Kaganski

Année 1968, année de révoltes. En France, le régime gaulliste vacille pendant tout le mois de mai. Au Mexique, la rébellion des étudiants est écrasée dans le sang juste avant l'ouverture des Jeux olympiques. Aux Etats-Unis, c'est l'émergence du Black Power, avec les Black Panthers en fers de lance. Durant ces mêmes Jeux, deux sprinters noirs américains baissent la tête et lèvent un poing ganté de noir sur le podium, pendant leur hymne national. Cette image iconique aurait pu être insérée dans un film de Godard, ou même en être prélevée.
Godard, cette année-là, se cherche. Neuf ans plus tôt, à la tête de la Nouvelle Vague, il a réussi la prise d'assaut du cinéma français. Depuis, il a signé quelques classiques de la modernité *(Le Mépris, Pierrot le fou...),* une dizaine d'autres films *(Une femme est une femme, Bande à part, Masculin-Féminin...),* carburant aussi vite et intensément que ses contemporains les Beatles. C'est une figure emblématique de la (contre) culture, une rockstar à sa façon.
Il ressemble d'ailleurs un peu à Dylan, par son physique sec, ses lunettes noires, son mystère, sa capacité à réinventer son champ d'expression, sa méfiance du système médiatique et son aptitude à mordre la main qu'on lui tend. Mais il commence à fatiguer, à se déprendre de plus en plus du "cinéma bourgeois", à se lasser du cirque de la culture en tant qu'écosystème dominant. Une admiratrice lui propose de venir tourner à Londres un film sur l'avortement. Le projet échoue, mais Godard veut bien quand même tourner à Londres, à condition que ce soit avec les Beatles ou les Rolling Stones.

Un tournant décisif
Déjà fin renifleur des mouvements de fond de son époque, JLG est aussi un esprit matois qui sent les bons coups et avec qui il est bon de s'acoquiner. Ce sera les Stones. Le groupe de Mick Jagger et Keith Richards est lui aussi à la croisée des chemins. Après trois premières années d'existence du feu de dieu, enchaînant albums et singles imparables à une cadence infernale, petits coqs sexistes réinventant l'arrogance et la "sale gosse attitude", ne chantant que le sexe, les drogues et autres plaisirs défendus, les Rolling Stones sortent de l'adolescence prolongée, entrent en période de doute créatif, se perdent un peu dans les brumes du psychédélisme, se font doubler par l'avalanche de groupes, de courants, de mouvements et de styles qui explosent pendant la glorieuse année 1967.
Le groupe traîne aussi son leader-fondateur comme un remords, ce Brian Jones au casque d'or qui s'enfonce dans les drogues, recherche un inaccessible graal musical et ne peut plus suivre le rythme (and blues) de la doublette Jagger/Richards qui va transformer le groupe en machine à dominer le rock. En 1968, les Stones entendent reprendre la main, et le font magistralement avec le single *Jumpin' Jack Flash,* vigoureux retour aux fondamentaux de leur musique chargée d'adrénaline, de sexe, de foutre et de testostérone – du rock, pour le dire en un mot. C'est sur les bases de ce renouveau cinglant qu'ils entrent en studio pour enregistrer l'album *Beggars Banquet.* Et c'est là qu'ils croisent Godard et sa caméra.
A la vision de *One + One,* difficile d'affirmer que la rencontre entre Godard et les Rolling Stones a donné lieu à un échange chaleureux, à un dialogue fécond. On a plutôt l'impression de deux planètes qui s'observent en chiens de faïence. C'est vraiment *One + One,* Godard + les Stones, et ça fait vraiment deux. Encore que, si Godard regarde bien les Stones, l'inverse n'est pas sûr, tant le groupe semble absorbé par son travail et indifférent à la caméra qui s'enroule gracieusement autour de lui.

Studieux studio
Car c'est bien le travail que filme Godard : les Stones sont en studio, ils paraissent d'ailleurs assez studieux, et ils s'adonnent laborieusement, péniblement, étape par étape, couplet par couplet, piste par piste, prise par prise au lent et patient processus d'accouchement de *Sympathy for the Devil.* Loin de l'imagerie qui participe du succès des Stones, celle de cinq sauvageons qui font les quatre cents coups sur scène, ne sourient jamais, tirent la langue au vieux monde et sont prêts à violer votre petite sœur, Godard saisit le groupe à l'arrêt, comme encagé par le studio et le travail, s'autorisant comme seul excès une petite clope de temps à autre.
Le filmage lui-même contribue à cette démythification, puisque, en lieu et place d'une caméra à l'épaule et d'un montage trépidant, on voit exactement le contraire : des plans-séquences longs, lents, voluptueux et sensuels, comme si Godard filmait les ruines de Pompéi ou l'orchestre philharmonique de Berlin.
Le résultat est le plus beau document qui soit sur les Stones, captés ici dans leur normalité quotidienne, comme une sorte d'anti-*Gimme Shelter,* ce documentaire aux images crades, prises dans le vif des

Godard et les Stones en studio à Londres en 1968.

concerts, offrant les Stones au pic de leur réputation scénique et de leur noire et sulfureuse légende.

Collage d'époque

Mais *One + One*, ce n'est pas seulement les Stones et Godard. Les séances stoniennes sont entrecoupées (ou parfois redoublées) d'un certain nombre de tableaux filmiques divers : un groupe de Noirs chorégraphiant la révolution armée au milieu d'une casse automobile. L'un d'eux lit un texte de Leroy Jones conchiant les petits blancs-becs qui ont pillé et affadi le blues. Un autre lit du Eldridge Cleaver (leader des Black Panthers). Il y a aussi une équipe de cinéma qui bombarde une fille de questions politiques (questions aujourd'hui bien datées, mais JLG s'en moquait déjà à l'époque) tout en déambulant gracieusement dans une nature verdoyante ; un boutiquier qui vend des revues érotiques et des romans *pulp* en déclamant des extraits de *Mein Kampf* ; une jeune fille qui tague des slogans tels que "sovietcongs" sur les murs de la ville ; et une voix off qui lit des pages d'un roman érotique mettant aux prises

SI GODARD REGARDE BIEN LES STONES, L'INVERSE N'EST PAS SÛR, TANT LE GROUPE SEMBLE ABSORBÉ PAR SON TRAVAIL ET INDIFFÉRENT À LA CAMÉRA QUI S'ENROULE GRACIEUSEMENT AUTOUR DE LUI.

des personnages se nommant Brejnev, Kissinger, Staline...

Le tout résonne comme un vaste collage de signes politiques et culturels, un réseau d'associations d'idées, de mots, d'images et de sons dans lequel interviennent aussi les séquences Stones. Quel sens dégager de cet ensemble ? Encore une fois *(one more)*, on voit que Godard est tout sauf un cinéaste à message. Critique-t-il les Stones comme emblèmes du système capitaliste ? Ou a-t-il voulu les inclure dans le vaste mouvement des idées nouvelles qui secouait le monde ces années-là ? Les deux lectures sont possibles. Mais il est impossible en revanche de savoir si *One + One* est de gauche ou de droite, marxiste tendance Karl ou tendance Groucho, anarchiste ou situationniste, politique ou poétique, s'il est approbateur ou critique des personnages qu'il fait défiler.

On y verrait plutôt une déconstruction poétique du monde, un réassemblage aléatoire de ses signes culturels et politiques, un objet dissensuel et sensuel qui remet en question le spectateur par les voies sensorielles plutôt que cérébrales. La séquence finale résume bien la poétique Godard : une grue tournoie sur une plage et sur fond de ciel bleu ; portant une caméra, une femme, un drapeau noir et un drapeau rouge : on ne sait pas trop ce que ça veut dire (la révolution prend son envol, portée par les femmes et le cinéma ?), mais c'est très beau. C'est une image juste, mais aussi juste une image.

One + One de Jean-Luc Godard (1968), avec Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richards, Charlie Watts, Bill Wyman, Anne Wiazemsky...

© CUPID PRODUCTIONS

LA SCÈNE PUNK NEW-YORKAISE

N.Y. I LOVE YOU

De fictions low cost en documentaires en noir et blanc, c'est à New York que le cœur du cinéma punk bat des 70's aux 90's. New York Dolls, Richard Hell, Ramones, Talking Heads, Cramps, Patti Smith Group et Feelies, tous ont illuminé ces vingt années sauvages. **Par Bruno Juffin**

Blank Generation **d'Ulli Lommel (1980), avec Richard Hell, Andy Warhol et Carole Bouquet.**

Sa première apparition à l'écran, c'est aux Rolling Stones qu'il la doit. Madison Square Garden, novembre 1969 : de la foule filmée dans *Gimme Shelter* se détache, fugitivement, la silhouette d'un gringalet, juché sur les épaules d'un pote. Le poids plume immortalisé en plein exercice d'adulation, c'est John Genzale, un fils du Queens fou de rock'n'roll en général et de Keith Richards en particulier. Pour déclencher une vocation, rien ne vaut un concert historique : trois ans plus tard, la guitare du petit Johnny – devenu Thunders – crache à son tour la foudre. En novembre 1972, le photographe fétiche de John Lennon, Bob Gruen, se pointe un soir au Mercer Arts Center de Greenwich Village. Face au ramage du groupe de Johnny, les New York Dolls, et au plumage de ses fans, il a un flash. Le cœur du rock, c'est ici et maintenant qu'il s'affole – de cette révélation, l'épisode pilote de la série *Vinyl* se fera quarante-quatre ans plus tard l'écho. Heureux possesseur de l'une des premières caméras vidéo, Gruen filme les Dolls des heures durant, du Max's Kansas City au Whisky a Go Go de Los Angeles. En 2002, ces tranches de légende en noir et blanc refont surface dans un documentaire, *All Dolled Up,* capturant sur le vif la naissance du punk new-yorkais, ici balancé dans sa version la plus furibarde et fêtarde.

Sublime et destroy

Faire la fête, le New York du milieu des années 1970 en a grand besoin. Coupes budgétaires, hôpitaux fermés, policiers et pompiers à la rue, ambiance *Wild West* dans les avenues. Etre dans la dèche ne dispense toutefois pas d'avoir du style. Dans les nids à cafards et repaires de junkies de l'East Village, joues creuses et regards fiévreux ont la cote ; sur la scène d'un antre de clochards du Bowery, le CBGB, le rock se joue dépouillé jusqu'à l'os. Parmi les éminences de cette mouvance, l'ami Johnny Thunders. L'héroïne ayant eu raison des Dolls, Johnny a pour nouveau comparse le Yves Saint Laurent du look destroy, un certain Richard Hell. Grand cinéma garanti : avant de former leur premier groupe, les Neon Boys – devenus par la suite Television –, Hell et le guitariste Tom Verlaine ont été vendeurs chez Cinemabilia, la librairie de la 13e rue où François Truffaut fait à l'occasion ses achats. D'où un sens certain de l'image, largement partagé par leurs camarades de promotion.

Si le pianiste du Patti Smith Group a pour surnom Mort à Venise, c'est en raison de sa ressemblance avec le Tadzio du film de Visconti ; derrière les dégaines des chanteurs (et chanteuse) des Talking Heads, de Blondie et des Cramps se devinent respectivement l'Anthony Perkins de *Psychose,* la Marilyn de *Sept ans de réflexion* et un Elvis qui se serait fait croquer par un loup-garou de série Z – en témoigne un hallucinant concert de 1978, filmé dans un hôpital psychiatrique et paru en DVD sous le titre *The Cramps Live at Napa State Mental Hospital.* Quant au cri de guerre des Ramones – les faux frères dont les pétages de plombs feront en 2003 l'objet d'un documentaire sans fard, *End of the Century* –, c'est un *"Gabba Gabba Hey!"* tiré du *Freaks* de Tod Browning.

Au royaume des identités bricolées, la débrouille est reine : réalisé à partir de *home movies* tournés par le guitariste de Patti Smith, Ivan Král, le documentaire *The Blank Generation* (1976) tire son nom d'une chanson-manifeste de Richard Hell and the Voidoids et vaut au réalisateur Amos Poe ses galons d'inventeur du cinéma punk. Abus de zooms, montage chaotique et images désynchronisées de la bande-son n'y changent rien : filmés à la va-comme-je-te-pousse, les énervés du CBGB ont des gueules sublimes.

HEUREUX POSSESSEUR DE L'UNE DES PREMIÈRES CAMÉRAS VIDÉO, BOB GRUEN FILME LES DOLLS DES HEURES DURANT, DU MAX'S KANSAS CITY AU WHISKY A GO GO DE LOS ANGELES. SON DOCUMENTAIRE *ALL DOLLED UP* CAPTURE SUR LE VIF LA NAISSANCE DU PUNK NEW-YORKAIS, ICI BALANCÉ DANS SA VERSION LA PLUS FURIBARDE ET FÊTARDE.

Richard Hell superstar

De ces gueules, la plus iconique va s'offrir une carrière d'acteur. Pourquoi gâcher ? Après avoir successivement servi de titre à un single historique, un album mythique et un documentaire qui ne l'est pas moins, *Blank Generation* devient en 1980 un film de fiction. A la réalisation, un ancien de la bande à Fassbinder (et désormais protégé d'Andy Warhol), Ulli Lommel. Dans les rôles d'une journaliste et d'un *punk rocker* prénommé Billy, notre Carole Bouquet nationale et un Richard Hell éprouvant à jouer son propre rôle une jouissance telle que la caméra en tombe raide dingue amoureuse. A mettre au crédit de ce film un poil cossard, de belles images du Bowery en hiver, l'occasion de voir les Voidoids en action au CBGB et une apparition du divin Andy, venu donner son avis sur une maxime de Godard.

A nouveau chanteur de rock dans le premier long métrage de la future réalisatrice de *Recherche Susan désespérément,* Susan Seidelman, Hell y reprend, avec une égale délectation, son rôle de Casanova de l'East Village. A son scénario plutôt malin et à sa vision acide d'un New York où l'énergie initiale du punk se dilue dans de petites combines, *Smithereens* (1982) ajoute une formidable bande-son des Feelies. Soit des petits-neveux du Velvet Underground, recommandés à Seidelman par Jonathan Demme, lequel leur offrira en 1986 l'occasion de reprendre le *Fame* de David Bowie. Et ainsi de faire danser le *funky chicken* à Jeff Daniels et Melanie Griffith, couple vedette de *Something Wild (Dangereuse sous tous rapports).*

Cabinet de curiosités

Entre-temps, Demme a réalisé en 1984 un film de concert en tout point exemplaire, *Stop Making Sense.* Il est loin le temps où les Talking Heads se produisaient en première partie des Ramones dans un CBGB désert : au Pantages Theatre d'Hollywood, le groupe de David Byrne brille par l'éclectisme de son répertoire et la virtuosité des interprétations qu'il en donne, ici rehaussées par un sens aigu de la gestuelle. A la question que pose le titre d'ouverture – *"Qu'est-ce que c'est ?",* en français dans *Psycho Killer* –, la réponse est fatalement à rallonge : des ballades à pleurer, de la new-wave chorégraphiée, du funk futuriste et une frénésie de rythmes africains, le tout conçu par un songwriter à tête de Buster Keaton et jambes de James Brown et joué par un collectif regroupant un ancien des Modern Lovers et des vétérans du Parliament-Funkadelic de George Clinton.

Elégance de la mise en scène aidant, il en résulte un documentaire haut de gamme, auquel les inconditionnels de l'esprit cartoon pourront préférer une pochade produite par le premier employeur de Demme, Roger Corman : une série B faisant appel au couple infernal Mary Woronov/Paul Bartel et voyant les Ramones réduire en miettes un lycée californien ne saurait être entièrement mauvaise, *Rock'N'Roll High School* en apporte en 1979 la preuve.

Un film permettant de renouer avec l'émouvante clique de losers du CBGB non plus. Apparitions éclairs de Dee Dee Ramone, Richard Hell et Johnny Thunders, bande-son signée de ce dernier (qui rendra l'âme avant la fin du tournage) : en 1993, le *What About Me* de l'ex-*go-go dancer* Rachel Amodeo donne un visage aux sans-abri de Tompkins Square et *"maintient en vie l'esprit du cinéma-vérité du Lower East Side"*. Venu d'un connaisseur nommé Jim Jarmusch, le compliment a un certain poids.

LA SCÈNE PUNK BRITANNIQUE

PUNK ROCK CIRCUS

Autour des figures de proue que furent les Sex Pistols et les Clash au début des années 1980, le punk britannique a inspiré des films intenses mêlant documentaire et fiction. Et révélé le talent du cinéaste Julien Temple. Par Vincent Brunner

Les suiveurs et les retardataires à la crête anachronique ne pourront rien y faire : en tant que phénomène esthétique révolutionnaire, le mouvement punk anglais s'est figé à jamais en janvier 1978, quand la tournée américaine des Sex Pistols a fini en queue de poisson avant l'implosion du groupe et l'assassinat de Nancy Spungen, la compagne de Sid Vicious, en octobre de la même année. Il a encore fallu deux années – le temps de la maturation et de la postproduction – avant que les premiers films consacrés au punk anglais n'arrivent en salles.
Sortis en mars et en mai 1980, respectivement consacrés aux Clash et aux Sex Pistols, *Rude Boy* et *The Great Rock'n'Roll Swindle* ("la grande escroquerie du rock'n'roll") reflètent fidèlement la fureur musicale et sociale des années 1977-1978. Plombés par les défauts et des partis pris discutables, ils manquent plutôt leur cible en tant qu'objets cinématographiques. Mais, en étalant les contradictions du punk et des deux groupes concernés, ils constituent justement des documents valides sur un courant que la nostalgie aurait pu embaumer sans nuance.

There's a riot going on…
Point commun entre les deux films : ils flirtent plus ou moins adroitement avec la fiction. Tourné en 1978, *Rude Boy* met ainsi en scène un personnage inventé, Ray, vendeur dans un sex-shop, fan des Clash à la culture politique encore en construction. Précédemment auteurs d'un doc sur Hockney, les deux réalisateurs Jack Hazan et David Mingay ont recruté un proche de Joe Strummer, Ray Gange, pour incarner une figure de candide moderne, bon échantillon d'une jeunesse anglaise perdue qui galère. Le film suit de près les Clash en tournée, avec Ray en roadie incompétent, et montre l'ambiance absurde et chaotique des concerts. Mick Jones et Joe Strummer, portant un T-shirt à l'effigie des Brigades Rouges, demandent ainsi aux pogoteurs d'arrêter de se battre puis aux videurs d'arrêter de tabasser les danseurs. Mais ce sont bien les deux rockeurs qui finissent au poste pour avoir agressé des policiers. En parallèle, Paul Simonon et Topper Headon sont eux jugés… pour avoir descendu à la carabine des pigeons de collection !
Le film souligne surtout la dimension politique du groupe. S'opposant au National Front, ses membres appartiennent au camp des antifascistes, ce que leur reprochent Ray et son pote skin, à la fois fans des Clash et racistes. Avec comme hymne-fil rouge la chanson *White Riot, Rude Boy* surfe sur la colère sourde qui s'empare de la Grande-Bretagne lors de l'Hiver du mécontentement. Aussi social que musical, il s'achève d'ailleurs par un discours sur la sécurité de la future grande gagnante, Margaret Thatcher, Première ministre à partir de 1979.

Cynisme et épuisement
Dans *The Great Rock'n'Roll Swindle* de Julien Temple, le contexte social n'est pas absent mais maquillé, travesti. Ici, la fiction prend la forme d'une pseudo-enquête menée par un détective privé à la Marlowe. Celui-ci, joué par le guitariste Steve Jones, cherche à élucider le mystère représenté par les Sex Pistols. L'entreprise cinématographique repose

sur un paradoxe bancal. Le film inclut d'ébouriffants passages live du groupe, captés entre 1977-1978 par Temple, fan hardcore qui a tout plaqué pour le punk. Mais quand le tournage de cette "escroquerie du rock'n'roll" débute, les Pistols sont sur le point de débander, notamment parce que John Lydon, le chanteur, n'en peut plus. Mis à part sur les images d'archives, lui brille par son absence.
Consacré à un groupe qui n'existe plus, *The Great Rock'n'Roll Swindle* est davantage une reconstruction intellectuelle qu'un documentaire. Sa vraie star s'appelle Malcolm McLaren, qui se livre à une cynique démonstration de marketing. Filmé dans sa baignoire, le manager s'efforce de souligner la nullité de ses poulains et le génie de sa vision mercantile. Etayée par de fausses pubs (pour le burger Vicious !), son argumentation s'écroule face à l'intensité des bouts de concerts réunis ici. Si ce film-farce (qui finit par des images aussi comiques que pathétiques de Sid Vicious à Paris) possède quelque importance, c'est parce qu'il a lancé la carrière de Temple. Lui n'a jamais caché son désaccord avec McLaren et a tenté de saboter de l'intérieur son entreprise de démolition. *"Nous voulions rendre obscène sa manière de se vanter et de mentir"*, affirmera Temple en 2014 au webzine *Sabotage Times*.

AVEC COMME HYMNE-FIL ROUGE LA CHANSON *WHITE RIOT, RUDE BOY* SURFE SUR LA COLÈRE SOURDE QUI S'EMPARE DE LA GRANDE-BRETAGNE LORS DE L'HIVER DU MÉCONTENTEMENT.

Regrettant d'avoir été manipulé, le réalisateur se collettera une seconde fois au sujet vingt ans après avec le documentaire *The Filth and the Fury*. Il y resitue l'aventure des Pistols dans le contexte social de l'époque tout en redonnant au groupe (enfin, les survivants) la parole dont il avait été privé. Ce qui réunit aussi *Rude Boy* et *The Great Rock'n'Roll Swindle* tient au désaveu ultérieur des deux groupes concernés, à leur désir de proposer une version de leur histoire moins tronquée. La même année que *The Filth and the Fury* sort ainsi autour des Clash le film *Westway to the World,* réalisé par Don Letts, DJ historique du club londonien Roxy et par ailleurs auteur dès 1978 du rare *The Punk Rock Movie*.
La valeur de *Westway to the World* vient des images, tournées parfois à l'époque avec une caméra super-8 et la franchise dont font preuve les membres des Clash et les autres intervenants.
Débutant au moment de *The Great Rock'n'Roll Swindle,* Julien Temple avait sans doute besoin d'un peu de recul et d'expérience pour mieux jouer avec les mythes de l'Angleterre bouillonnante du punk. Il s'attellera à son tour au cas The Clash et particulièrement à Joe Strummer avec le film *The Future Is Unwritten* en 2007. Il y affirme sa signature graphique en mélangeant archives, témoignages de proches ou glorieux fans recueillis autour d'un feu de camp, mais aussi en empruntant des images illustratives à des dessins animés.
Il perfectionnera son style documentaire avec *Oil City Confidential* (2009), considéré comme un *prequel* de *The Filth and the Fury* parce qu'il met en avant le groupe Dr. Feelgood, pionnier d'un rock teigneux et prolo au début des années 1970. Autour du témoignage du guitariste Wilko Johnson, Temple mixe archives et de remuants extraits de fiction, ce qui donne à l'ensemble l'aspect d'un film noir rock'n'roll. Six ans plus tard, Temple mettra une seconde fois Wilko Johnson en vedette avec *The Ecstasy of Wilko Johnson,* film où il suit la cathartique tournée d'adieux entreprise par le rockeur après qu'un cancer lui a été diagnostiqué.

Joe Strummer dans *The Future Is Unwritten* de Julien Temple (2007).

© SURREAL FILMS

UNE SÉLECTION DE SEPT DOCUMENTAIRES

PRINT THE

Images de concerts ou intimes, ces documentaires ont contribué à la légende de leur sujet.
Par Philippe Azoury, Amélie Dubois, Bruno Juffin, Serge Kaganski & Louis-Julien Nicolaou

PINK FLOYD: LIVE AT POMPEII
d'Adrian Maben (1972)

Un film de légende pour un groupe qui ne l'est pas moins, à voir pour sa valeur documentaire.

Archétype du film vu par tous ceux qui préfèrent fumer des joints plutôt qu'aller au lycée, le *Live at Pompeii* résulte d'une idée mégalo plutôt foireuse comme les appréciait Pink Floyd : se mettre en scène dans un site grandiose et y jouer sa musique afin d'unir la splendeur antique à la suprématie pop. Au final, le réalisateur, Adrian Maben, s'avère tout aussi impuissant à mettre en valeur la sublimité du lieu qu'habile à minéraliser les visages barbus et les torses nus de musiciens interprétant à la perfection leur répertoire. Le *director's cut* permet aujourd'hui de découvrir des séquences, passionnantes pour ce qu'elles dévoilent de l'intimité du groupe, qui furent tournées lors de l'enregistrement de *The Dark Side of the Moon*. **Louis-Julien Nicolaou**

LED ZEPPELIN: THE SONG REMAINS THE SAME
de Peter Clifton et Joe Massot (1976)

Le principe de ce film consacré à Led Zeppelin est simplissime : captation d'un concert dont les images live sont parfois entrecoupées de séquences mises en scène censées représenter l'univers intérieur de chaque membre du groupe.

On passera sur cette part mentale peu passionnante (rêveries bucoliques, songes d'inspiration médiévale…), même si elle reflète partiellement l'imaginaire du Zep et de sa musique. La partie concert permet de voir en action un groupe qui fut le plus populaire de sa décennie et l'un des plus séminaux de l'histoire du rock (Led Zep a bien sûr influencé mille groupes de metal, mais aussi Jeff Buckley et pléthore de rappeurs ou faiseurs de son), mais incite à modérer la réputation de ce dinosaure considéré comme la plus impressionnante machine live de son temps.

Bien sûr, Robert Plant, son épais casque d'or et ses vocalises font un certain effet, mais le groupe est peu chaleureux, plutôt raide et immobile, finalement assez peu spectaculaire. Si les quatre déroulent une sorte de best-of de leur répertoire en acier trempé, ils cèdent aussi aux pires travers bling-bling du rock de leur temps : solo de batterie, guitares double manche, interminables triturages de guitare avec archet… bref, pas mal de frime et peu d'effet (si ce n'est un certain ennui). S'il reste l'un des rares documents visuels sur le Zep en action, *The Song Remains the Same* prouve en creux que la bande à Page était surtout faite pour le studio, le lieu privilégié où inventer et peaufiner ce son unique de blues transmuté en métal lourd (sinon en or) qui a fait toute sa gloire. **Serge Kaganski**

PINK FLOYD © EMI. LED ZEPPELIN © WARNER BROS.

LEGENDS

CHUCK BERRY: HAIL! HAIL! ROCK'N'ROLL
de Taylor Hackford (1987)
Plongée dans le monde lubrique et incandescent du caïd du rock'n'roll Chuck Berry.

Pour chapeauter le concert organisé en l'honneur du soixantième anniversaire de Berry en 1987, Taylor Hackford a recruté son fan numéro un. John Lennon étant retenu outre-nuages, ce fut Keith Richards. Mais si les grands témoins interviewés par Hackford (Little Richard, Sam Phillips et un Jerry Lee Lewis aussi allumé qu'une mèche de dynamite) tchatchent avec ardeur, le guitariste des Stones tire durant les répètes une tronche encore plus cadavérique que la tête de mort qu'il porte en guise de bague.

Car Chuck met un point d'honneur à faire tourner en bourrique quiconque attend de lui qu'il respecte une tablature, un horaire ou un contrat. En sus de purs moments de rock'n'roll, le film offre ainsi un palpitant portrait d'une tête de lard qui joue avec les nerfs des producteurs et, dans la vie comme dans ses chansons, s'entoure de créatures ayant aussi peu froid aux yeux qu'aux fesses : après avoir déclenché un début d'émeute dans le pénitencier où Chuck passa ses tendres années, sa fiancée microjupée confiera à l'équipe de tournage ne jamais s'être *"sentie autant désirée par autant de mâles"*. C'est à ce même désir que les couplets aphrodisiaques de Berry doivent d'endiabler l'œil et la voix des stars – Linda Ronstadt, Etta James et Eric Clapton – venues dans un théâtre de Saint Louis donner la réplique à la grosse guitare rouge de ce génial *Gibson of a bitch*. **Bruno Juffin**

YEAR OF THE HORSE
de Jim Jarmusch (1997)
En mêlant des images de concerts de 1976 et 1996, ce documentaire révèle une évidence : Neil Young est incorruptible.

Dans *Dead Man*, Jim Jarmusch invitait Neil Young à seulement improviser des accords félins, hantés, qui accompagnaient Johnny Depp à la rivière. Neil Young n'avait pas besoin d'apparaître dans *Dead Man* puisqu'il en était le véritable fantôme. *Year of the Horse* est la politesse rendue au Loner. A Jarmusch de suivre en vidéo-8 la tournée 1996 de Crazy Horse.

Sur cette scène de l'effacement (*"Je suis juste le guitariste de Crazy Horse"*, Neil Y. en ouverture du film), Jarmusch peut épaissir l'image en projetant des plans de route, de lande, démultipliant les effets de suspension des accords de *Cortez the Killer* – on ne devine plus que les silhouettes de quatre *long riders*, des Indiens décalés qui appartiennent aux westerns crépusculaires de Peckinpah et Hellman (*The Ballad of Cable Hogue* ou *The Shooting* sont contemporains du Buffalo Springfield).

La vraie idée de Jarmusch est d'avoir monté en contrepoint du live 96 des archives d'un concert de 1976. Mixées l'une sur l'autre, les deux couches de films concoctent un glissement tectonique inouï, le temps d'un *Like a Hurricane* épileptique : le raccord hallucinant d'une voix qui, en vingt ans, a su garder intacte sa fragilité de verre fêlé et d'un corps-carapace ravagé, épaissi, désaccordé.

Où il n'est pas nécessaire d'être astrologue et/ou chinois pour deviner qu'en Californie, l'année du Cheval est celle du temps retrouvé. Quelque chose comme du Proust récrit avec une Fender. **Philippe Azoury**

•••

CHUCK BERRY © UNIVERSAL PICTURES. YEAR OF THE HORSE © MIKE HASHIM MARS DISTRIBUTION

NO DIRECTION HOME
de Martin Scorsese (2005)

Des images d'archives inédites et un savant montage dévoilent une partie du mystère Dylan (jusqu'en 1966) en jouant avec le temps et le hasard.

Pendant longtemps, *Don't Look Back* de D.A. Pennebaker est resté le documentaire de référence sur Dylan (lire p. 20). Et puis est arrivé comme un cadeau inespéré le documentaire de Martin Scorsese, une somme de presque trois heures et demie truffée d'archives rares.

No Direction Home s'organise comme un savant montage qui colle au plus près du personnage, épouse parfaitement ses contradictions, sans jamais pour autant prétendre au dévoilement d'un mystère un peu mystifié, comme on pourrait le craindre face à une figure aussi complexe que Dylan.

La première partie du film correspond aux années d'apprentissage et d'élection de pères spirituels par Dylan, à commencer par Woody Guthrie. Il y aura un peu plus tard Johnny Cash, qui lui offrira symboliquement sa guitare, geste s'inscrivant dans la pure tradition folk. Sont retracés son arrivée à New York, ses premiers concerts dans les cabarets de Greenwich Village en pleine ébullition artistique. Une échappée de deux mois et le retour musical plus inspiré et remarqué qui la suit l'ornent d'une première aura de légende. Que s'est-il donc produit pendant cette absence ? Le mystère reste entier. D'ailleurs, quand Scorsese lui demande pourquoi il a quitté la scène après sa tournée de 1966, celui-ci répond avec malice *"à cause de gens comme vous ! Pour ne plus avoir à répondre à toutes vos questions"*.

Au fil des témoignages recueillis, on comprend surtout l'incroyable ténacité et l'esprit indépendant et rusé de ce jeune homme fou de Kerouac qui découvre la poésie chez les diverses personnes qui l'hébergent à Greenwich Village. Parmi les moments les plus émouvants du film, Allen Ginsberg confie : *"J'ai entendu* Hard Rain, *je crois, et j'ai pleuré. Car je me suis dit que le relais avait été passé d'une génération à une autre, les premiers bohémiens et beatniks, leurs illuminations et la puissance de l'individu…"* Cette "puissance de l'individu", on la mesure face à la marée folk qui porte Dylan aux nues et le fort désir du musicien de s'en extraire, de s'émanciper de ses pères pour continuer sa propre route.

Le rapport de Dylan au monde, sa poésie appellent le mouvement, la cassure, la contradiction, la remise en cause. Une belle démonstration nous en est faite dans un extrait drôlissime où le chanteur s'amuse à intervertir les mots des annonces encadrant la devanture d'un magasin, dans un numéro de Burroughs potache. Le contraste est saisissant entre ce Dylan enthousiaste et joueur jonglant avec des mots et celui qui, quelques mois plus tard, portera comme sa croix l'incompréhension d'une partie de son public et les assauts d'une presse bornée et inquisitrice. Dans une interview enregistrée à la fin de sa tournée de 1966, il lâche, épuisé, *"je veux rentrer chez moi"*.

Il ne repartira en tournée que huit ans plus tard. Cet aveu fait alors écho aux propos de Dylan qui ouvrent le film : *"Je suis parti chercher ce que chez moi j'avais perdu depuis un moment. Je ne me souvenais plus comment y arriver, mais j'étais sur le chemin. Et rencontrer ce que j'ai rencontré en route était ma perception de tout ça. Je n'avais pas vraiment d'ambition. Je suis né très loin d'où j'aurais dû être et je suis sur le chemin du retour, c'est tout."* La boucle est bouclée.

Les temps mélangés du début et de la fin, du passé et du futur sont aussi ceux de l'éternel recommencement d'un homme-monde qui n'en finit pas de tourner et

NO DIRECTION HOME © EYE FILM RELEASING

de chercher sa maison, car comme il le dit lui-même *"un artiste doit faire attention de ne jamais croire qu'il est arrivé quelque part"*. **Amélie Dubois**

SHINE A LIGHT
de Martin Scorsese (2008)
Les vieilles bêtes du rock s'ébrouent encore avec panache. Martin Scorsese filme magistralement les Stones en 2006.

Cela faisait un bon moment que Martin Scorsese carburait aux Stones, de *Mean Streets* aux *Infiltrés* en passant par *Casino*. Après le Band et Dylan, il y avait une certaine logique à ce qu'il épingle au mur de sa filmo son groupe favori. *Shine a Light* s'inscrit dans la lignée de *The Last Waltz*, un simple concert filmé, mais dans une configuration inhabituelle pour le grand Stones Circus, puisque le mythe est capté en action en décembre 2006 au Beacon Theater de New York, équivalent de l'Olympia.

Marty filmait les adieux du Band avec trois ou quatre caméras, en longs plans fixes. Il filme les Stones avec seize caméras, une grue, des travellings ou panos quasi permanents, comme s'il était passé de l'ORTF à Canal. Et les Stones ? Ils massacrent leurs classiques, persistent à considérer leurs plus poussives chansons *(Shattered, She Was Hot…)* comme des incontournables de leur répertoire… En revanche, ils piochent beaucoup et bien dans *Exile on Main St.* et s'offrent des duos convaincants avec Jack White ou Buddy Guy.

Mais le plus bluffant restent leur énergie, leur générosité de showmen, leur plaisir communicatif. Keith et Ron riffent comme des gamins, Mick déploie une activité hallucinante pour son âge, et toujours avec grâce et souplesse. Dans un des vieux extraits télé qui entrelardent brièvement le concert, on demande au jeune Jagger s'il se voit faire "ça" à 60 ans. Et l'autre, sans hésiter : *"Absolument !"* **Serge Kaganski**

THE DOORS: WHEN YOU'RE STRANGE
de Tom DiCillo (2009)
Une impressionnante masse d'images d'archives sur les Doors, organisée par Tom DiCillo en un rigoureux biopic documentaire.

When You're Strange est l'anti-*The Doors* d'Oliver Stone. Là où la fiction stonienne ployait sous les boursouflures, ce doc brut rend compte de la puissance sulfureuse du groupe, fait descendre les Doors de leur nuage mythologique pour les ramener vers leur réalité de groupe de blues singulier.

Dans ces images arrachées aux limbes des sixties, on voit le groupe se rencontrer, en répète, à l'œuvre dans ses premiers concerts, en interview. Il y a aussi de larges extraits d'*Highway*, road-movie à la Monte Hellman réalisé par Morrison, avec lui-même, et il est troublant de voir le chanteur en pleine beauté et force de l'âge dans ces plans westerniens saturés de lumière. Une longue séquence est consacrée à l'affaire du concert de Miami au cours duquel Morrison fit semblant de se masturber sur scène, déclenchant les foudres de l'Amérique puritaine.

Prenant avec joie et modestie son rôle de réalisateur-monteur, DiCillo a ordonné cette masse d'images pour raconter une histoire – ou plutôt trois : celle du groupe, celle de Jim Morrison et celle des sixties. On pense alors à tous ceux qui ne goûtent pas les Doors, agacés par le culte du Père-Lachaise, l'encombrante image de "poète" de Morrison ou le biopic de Stone. *When You're Strange* pourrait les faire changer d'avis : on y voit un groupe de rock blues sexy et inventif, saisi live dans sa jeunesse, sa fulgurance et son pur jus de sixties. **Serge Kaganski**

SHINE A LIGHT © JACOB COHL/20TH CENTURY FOX. THE DOORS © PAUL FERRARA

BOB DYLAN VU PAR D.A. PENNEBAKER

DON'T LOOK BACK

En 1965, D.A. Pennebaker suit pendant trois semaines Bob Dylan sur sa tournée britannique. De sa position de témoin de "moments importants, uniques", il tire *Don't Look Back*, un documentaire intime sur un artiste qui aime brouiller les pistes. Rencontre en 1995 avec le réalisateur américain. Entretien Emmanuel Tellier

D.A. Pennebaker : Entre ce que les Américains appellent les *movies* et ce qu'ils appellent les films, il y a une grande différence. Personnellement, je fais des films : je filme les gens tels qu'ils sont, je montre, je documente. Je n'ai jamais voulu mettre en scène, écrire, faire jouer. L'univers des *movies*, pour moi, c'est du cirque.

Qui a eu l'idée de tourner un film sur Dylan ?

Albert Grossman, son manager. Une amie commune avait organisé une projection de *Daybreak Express (premier film de Pennebaker en 1953 – ndlr)* pour Dylan et Grossman – je n'ai d'ailleurs jamais très bien su si Dylan avait aimé mon film : il est toujours difficile de savoir ce qu'il pense vraiment. Mais quelques jours plus tard, Grossman m'a contacté. Il était persuadé de pouvoir trouver un réseau de distribution pour un film consacré à Bob Dylan et me proposait de le tourner. Je crois que Warner Brothers l'avait approché quelques semaines plus tôt, mais lui préférait monter le projet de manière indépendante. De plus, Dylan ne voulait pas donner l'impression de jouer, de faire l'acteur, ce qui aurait été inévitable si Grossman avait choisi de travailler avec les gens de Warner et un réalisateur confirmé. En bossant avec moi, ils savaient tous les deux qu'un certain esprit artisanal serait préservé. Je crois que ça les rassurait.

Que connaissiez-vous de Bob Dylan ?

Pas grand-chose. Je savais juste que le *Time* l'avait qualifié de *"désastre humain"* et, à mes yeux, c'était plutôt bon signe. Si on m'avait dit qu'il était le génie de ce siècle, j'aurais probablement refusé de faire le film… Musicalement, j'étais assez inculte, mais Albert Grossman m'a donné un exemplaire de *The Times They Are a-Changin'*, et j'ai tout de suite su que je voulais faire partie de l'aventure. Je n'avais aucune idée de ce que le film pourrait donner au final, mais j'étais plutôt confiant.

Qui a financé le film ?

Moi, principalement. Grossman n'a payé que deux billets d'avion pour le tournage en Angleterre, celui du preneur de son et celui d'une amie à qui j'avais confié une deuxième caméra – nous n'avons d'ailleurs presque rien gardé des images qu'elle a filmées. J'ai payé tous les frais sur place, les pellicules, le développement. Si le film avait été un désastre financier, alors ça aurait été *mon* désastre.

Dans quel état d'esprit étiez-vous en arrivant en Angleterre ?

Je me souviens m'être senti plus vieux, plus mature que Dylan (je devais avoir dix ans de plus que lui). Ça me donnait un bon alibi pour rester un peu en retrait : je ne disais rien, je restais dans mon coin, avec ma caméra. En plus, un jour, pour une conférence de presse, tout le monde a enfilé des djellabas (une trouvaille de Dylan pour échapper à la routine), et il a bien fallu que je fasse comme les autres et que je me déguise. Ce jour-là, j'ai senti que j'appartenais à la bande… Il y avait vraiment dans l'air une dimension historique, quelque chose que je n'avais jamais ressenti auparavant. Même avec Kennedy, que j'avais fréquenté longuement pour des reportages sur le fonctionnement de la Maison Blanche, je n'avais rien ressenti de tel. Kennedy était obsédé par l'Histoire, par la trace qu'il voulait laisser de lui – ce qui le rendait un peu pâle, sans profondeur. Dylan n'était pas seulement une célébrité, il était… autre chose. Auprès de lui, j'avais le sentiment de saisir des moments importants, uniques. Je savais que, sans mon film, personne n'aurait jamais accès à ces images, à ce regard de l'intérieur et, du coup, je ressentais ●●●

© JANE BALFOUR SERVICES LTD

Bob Dylan
et D.A. Pennebaker.

●●● une certaine responsabilité. J'étais persuadé que plus tard les gens voudraient savoir à quoi ressemblait le Dylan de 1965, comment il se comportait en public, dans l'intimité, comment il parlait.

Qu'est-ce qui rendait Dylan si particulier ?

Il dégageait quelque chose d'infiniment fort, une qualité spirituelle qui donnait à tout le monde l'envie de l'écouter. En sa présence, les gens étaient attentifs, concentrés. Personne ne le considérait comme un poète majeur – Dylan n'était pas Allen Ginsberg –, mais ses mots touchaient les gens. Dylan était extrêmement doué pour mettre les idées en forme, il avait le don de la concision, de la clairvoyance, mais sans être l'un de ces visionnaires solennels et pompeux. Il était plutôt comme Kerouac, une sorte de lumière. Mais pas un guide, en tout cas pas un guide revendiqué, pas un gourou. Il avait une qualité intellectuelle tellement forte – et tellement difficile à résumer par le langage – que le cinéma me paraissait être le seul vecteur capable de lui rendre justice.

En filmant, qu'avez-vous découvert sur Dylan ?

Je n'avais pas vocation à juger. Parfois, je pouvais le trouver très naïf puis, dans l'heure qui suivait, extrêmement fin et sage. Mais cela ne comptait pas, je ne me posais pas ce genre de questions, j'étais simplement là pour filmer… Je me souviens qu'il n'aimait pas Scott Fitzgerald (ce qui constituait pour moi une terrible faute de goût), mais je n'avais pas envie d'en débattre pendant des heures avec lui. Et je ne suis pas sûr qu'une bagarre verbale aurait tourné à mon avantage. Je ne voulais pas intervenir dans sa vie, devenir un personnage du film, m'impliquer. Moi, ce qui me motivait, c'était de rester en retrait et de montrer Dylan tel qu'il était vraiment dans le contexte d'une tournée, entouré par les gens qu'il aimait.

Dylan vous posait-il des questions sur votre travail ?

Non. Et moi je ne lui en posais aucune sur le sien. C'est seulement en tournée que quelqu'un m'a appris qu'il s'appelait Zimmerman et pas Dylan. J'ai haussé les épaules et répondu que je m'en foutais. Ça n'allait rien changer à mon film.

Film témoin

En branchant sa guitare sur l'électricité, Dylan change le cours de sa carrière comme celui de l'histoire du rock. *Don't Look Back* raconte ce moment-clé.

Réalisé lors de la tournée anglaise de Dylan en 1965 par D.A. Pennebaker (à qui l'on doit également les documentaires *The Complete Monterey Pop Festival* et *The War Room*), *Don't Look Back,* bien plus qu'un simple reportage musical sur Dylan, propose un véritable portrait de l'artiste, portrait d'autant plus remarquable que ce dernier a passé sa vie à tout faire pour ne pas la raconter. Une somptueuse peinture du Robert donc, où on l'aperçoit faire ce qu'il a toujours fait de mieux en dehors de ses chansons : jouer avec les journalistes, se moquer poliment de ses interlocuteurs avec une élégance rarement aperçue ailleurs.

Lors de ce petit périple anglais (qui s'achève sur un concert donné dans le somptueux Royal Albert Hall de Londres), on voit donc Dylan découvrir celui qui trop longtemps n'a été considéré que comme son double britannique, l'Ecossais Donovan ; sermonner sévèrement Alan Price (The Animals) après que ce dernier a jeté un verre de vin blanc par la fenêtre ; s'engueuler avec des journalistes ; être aimé par des fans. On aperçoit également le manager Albert Grossman, véritable businessman, négocier les prestations de son petit dauphin pour la BBC, on sourit de ce concert où les techniciens attendent deux bonnes minutes du morceau qu'il chante sur scène pour trouver la prise du micro et le brancher. On réentend ses ballades folk *(The Times They Are a-Changin', It's All Over Now, Baby Blues)* et on ne s'en remet pas. Surtout, on s'étonne de l'alchimie entre ce folk très américain et ce décor très anglais : si la guitare et la voix de Dylan évoquent Woody Guthrie et le Greenwich Village de New York, elles sont encore plus belles plaquées sur des images de la gare de Manchester et des rues, toujours en noir et blanc, du Londres des sixties.

Mais *Don't Look Back* est surtout la retranscription incroyable de la période où Dylan allait choquer le monde en branchant une guitare électrique. *Bringing It All Back Home* venait de paraître et Dylan, 25 ans, commençait sérieusement à saturer de son étiquette de chanteur folk. En témoigne la conversation, polie mais gênée, avec le président de son fan-club anglais, puis celle avec une fan déroutée par le nouveau chemin emprunté par Dylan sur son *Subterranean Homesick Blues,* à qui Dylan se contente de répondre *"Je vois bien quel genre de personne tu es".*

Une rupture avec l'univers folk ironiquement symbolisée par sa séparation d'avec Joan Baez, latente tout le long du film (Dylan lui étant totalement indifférent), et finalement concrétisée lorsqu'on aperçoit la chanteuse quitter l'hôtel où ils résidaient tous les deux.

En parvenant à capturer ces instants décisifs de la carrière de Dylan, Pennebaker aura réussi très certainement le plus grand reportage sur Dylan et un documentaire rock incroyable, avec lequel seuls le *Gimme Shelter* des frères Maysles sur la tournée des Rolling Stones en 1969 et le *Let It Be* de Michael Lindsay-Hogg (véritable témoignage sur la désintégration des Beatles) peuvent rivaliser. **Johanna Seban**

Don't Look Back de D.A. Pennabaker (1967), avec Bob Dylan, Albert Grossman, Bob Neuwirth, Joan Baez, Donovan…

© JANE BALFOUR SERVICES LTD

Le tournage était-il organisé ?
Le film n'aurait pas été ce qu'il est si j'avais adopté une attitude dirigiste. Ils étaient libres de faire ce qu'ils voulaient, et la plupart d'entre eux agissaient comme si je n'étais pas là. En revanche, Bob Neuwirth *(manager de la tournée – ndlr)* a très vite compris comment tirer parti du film et s'est débrouillé pour en devenir l'un des protagonistes importants en entrant volontairement dans le cadre, en rigolant, en parlant à Dylan. Albert Grossman, lui, se contentait d'être égal à lui-même. Que je filme la scène où on le voit négocier un cachet de concert comme un marchand de légumes ne lui posait absolument aucun problème, Grossman était vraiment un type bien : même lorsqu'il m'a fait des vacheries quelques années plus tard, je n'ai jamais cessé de le porter dans mon cœur… Et c'était un excellent manager : il avait parfaitement compris comment il fallait s'occuper de Dylan, c'est-à-dire avec délicatesse et douceur. Ils étaient très proches l'un de l'autre, alors que la majorité des managers de l'époque brillaient par leur absence. J'ai rencontré plusieurs fois les Beatles et les Stones, mais je n'ai jamais vu Brian Epstein ou Andrew Loog Oldham avec eux. Ils n'appartenaient pas au même monde, alors que Dylan et Grossman ne se perdaient jamais de vue.

Comment était Joan Baez pendant le tournage ? On la sent assez émotive, très attentive à la caméra.
Au départ, je ne savais pas trop comment me comporter avec elle, je gardais mes distances. Puis, petit à petit, la glace s'est brisée. Joan était venue en Angleterre de son propre chef, Dylan ne l'avait pas vraiment invitée. La malheureuse essayait de faire son trou, de se faire accepter par son héros, ce qui n'était pas très facile. Joan Baez a été l'une des premières personnes à mesurer le génie de Dylan – il faut se rappeler qu'elle était déjà une star énorme à l'époque. Elle voulait l'aider, le prendre sous son aile, mais Bob la rejetait. On la sent assez triste et désemparée dans le film. Et puis, un jour, elle a disparu. On ne l'a plus revue.

Avez-vous eu le sentiment parfois que Dylan se mettait à jouer, qu'il se transformait en acteur, cherchait à vous impressionner ?
Quoi de plus naturel que de se mettre à jouer quand on pointe une caméra sur vous ? Les gens passent leur temps à faire du cinéma. Quand vous êtes dans une pièce avec d'autres personnes, vous jouez. Quand vous allez à une fête chez des étrangers, vous jouez. Même quand vous êtes au lit avec votre femme, vous jouez parfois encore. Quand on le voit dans le film engueuler le type des Pretty Things, Dylan cherchait vraisemblablement à impressionner la galerie. Je crois qu'il voulait surtout donner une leçon aux Anglais, leur montrer qu'il pouvait être dur.

Vous avez revu Dylan piquer ce genre de colère depuis ?
Souvent, et toujours dans le même type de situation : trop de monde autour de lui et, à un moment, Bob craque.

Albert Grossman était-il très impliqué dans le film ? Vous donnait-il des directions ?
Il s'en foutait royalement. Si j'avais été là pour filmer une petite réunion de famille à titre privé, il n'aurait pas été plus coulant avec moi. Je crois qu'il sous-estimait totalement mon travail, s'imaginant sans doute que le résultat serait sans intérêt. Il a d'ailleurs été assez choqué lorsqu'il a vu le film terminé, il ne s'attendait pas à un truc aussi complexe. Mais pendant le tournage, Grossman ne nous a imposé aucune restriction, j'avais accès à tout ce que je voulais. Une seule fois, mais à la demande de Dylan, j'ai dû ranger ma caméra et me contenter d'observer avec mes yeux. Ce jour-là, Dylan rencontrait Donovan pour la première fois. Parce qu'il était assez nerveux au sujet de cette rencontre, Bob m'a demandé de ne pas tourner. La scène où l'on voit Donovan et Dylan discuter a donc été filmée lors de leur rencontre suivante.

Comment s'est déroulé le premier face-à-face ?
L'ambiance était assez électrique – Dylan avait attendu cette rencontre avec son supposé rival anglais depuis longtemps et n'arrêtait pas de plaisanter à son sujet. Finalement, lorsqu'on a fait monter Donovan dans la chambre du Savoy, Dylan nous a demandé de mettre des masques de plastique noir, ces trucs qu'on porte pour Halloween. Mais Donovan ne s'est pas dégonflé et a filé directement vers Bob en lui tendant la main. Puis tout le monde s'est assis et Dylan a dit : *"Alors, Donovan, qu'est-ce que tu as à nous dire ?"* L'autre a répondu : *"Pas grand-chose. Je veux juste te dire que je suis content de te rencontrer."* Puis Donovan a pris une guitare et a proposé de chanter pour Dylan. Et le malheureux n'a rien trouvé de mieux à faire que de chanter un texte de sa composition sur la mélodie de *Mr. Tambourine Man,* note pour note. Dylan n'a pas bronché, mais lorsque Donovan a reposé la guitare, Bob a dit : *"Tu sais, je n'ai certainement pas écrit toutes les chansons que les gens m'accordent, mais celle-ci, j'en suis sûr, c'est moi qui l'ai écrite."* Le pauvre Donovan ne savait plus où se mettre.

"IL ÉTAIT COMME KEROUAC, UNE SORTE DE LUMIÈRE. MAIS PAS UN GUIDE, EN TOUT CAS PAS UN GUIDE REVENDIQUÉ, PAS UN GOUROU. IL AVAIT UNE QUALITÉ INTELLECTUELLE TELLEMENT FORTE – ET TELLEMENT DIFFICILE À RÉSUMER PAR LE LANGAGE – QUE LE CINÉMA ME PARAISSAIT ÊTRE LE SEUL VECTEUR CAPABLE DE LUI RENDRE JUSTICE."

Pendant la tournée, aviez-vous des craintes quant à l'aboutissement du film ?
Jusqu'à la dernière minute je n'ai pas voulu y croire : je me préparais au pire. Faire ce film, c'était un peu comme s'embarquer sur un iceberg depuis le pôle Nord et filer vers les mers du Sud. Depuis *Don't Look Back,* je n'ai jamais réussi à me détendre complètement pendant un tournage. Pour moi, un film est toujours un désastre en devenir.

Pendant le tournage, avez-vous vu Dylan se détendre ?
Lorsqu'on le voit dans les loges, je le trouve assez détendu, en particulier au moment où il tape une lettre à la machine, la nuit. C'était une lettre adressée à Marianne Faithfull. Je me souviens d'ailleurs avoir croisé plusieurs fois le mari de Marianne à l'entrée des loges et, autant que je me souvienne, il n'était pas particulièrement fan de Dylan.

Pour vous, le Dylan de l'époque était-il heureux et épanoui ?
Je le crois, même si on peut le sentir assez tendu par moments. Mais Bob avait une lourde responsabilité sur ses épaules : dans notre petit groupe de fêtards, il était le seul à devoir aller au turbin chaque soir. Vers la fin, ça devenait vraiment pesant. Il devait monter sur scène alors que nous étions tranquillement affalés dans les loges à siroter des bières. D'une certaine manière, il bossait pour nous, et je crois que ça l'irritait un peu. Pour la tournée suivante, il a emmené The Band avec lui et il s'est davantage amusé. Mais jouer seul présentait aussi d'immenses avantages : vers la fin de la tournée, on sentait Bob vraiment habité par ses chansons. Elles le dépassaient.

Aujourd'hui, quel regard portez-vous sur lui ?
J'ai l'impression que c'est un type très drôle, mais il a une espèce d'humour pince-sans-rire que beaucoup de gens n'ont jamais compris. Dylan est évidemment l'un des personnages majeurs de la culture américaine, l'un des seuls à avoir profondément changé le cours des choses. Et sans grand discours, sans prétention politique, simplement par des chansons. Il a pris une génération entre ses mains et l'a secouée, bousculée, mordue jusqu'au sang. Sans les textes de Dylan, ces gens auraient eu du mal à s'inscrire dans leur époque, à trouver leur place. Bob les a obligés à se poser les bonnes questions, sans leur imposer aucune réponse. Après Dylan, tout a changé. On est entré dans une autre époque.

Nico Icon de Susanne Ofteringer (1995).

NICO VUE PAR SUSANNE OFTERINGER & SUSANNA NICCHIARELLI

NICO ICON/ NICO, 1988

Un rockumentaire et un biopic tentent de percer le mystère Nico et de reconstituer le puzzle de sa vie. Deux tentatives honorables qui n'épuiseront pas la fascination pour l'égérie warholienne. Par Serge Kaganski & Vincent Ostria

Le film définitif sur Nico existait déjà : c'était le magnifique *J'entends plus la guitare* que Philippe Garrel nous avait offert en 1991. *Nico Icon* (1995) en est à la fois l'opposé et le complément (symptomatiquement, Garrel en est absent) : autant le film de Garrel passait par tous les filtres de l'œuvre d'art (mise en scène, comédiens, noms fictifs, etc.), autant le travail de Susanne Ofteringer relève des méthodes du reportage.
Et dans son travail de montage et de reconstitution de puzzle, la main d'Ofteringer s'avère assez sûre : l'équilibre entre images d'archives et témoignages récents est bien dosé, les allers-retours entre la "carrière" de Nico et sa vie privée, globalement pertinents. Ainsi (re)découvre-t-on l'étrange itinéraire artistique de Christa Päffgen, des premières pop songs lumineuses aux liturgies caverneuses du Velvet, du monde publicitaire parisien à l'underground new-yorkais, des apparitions chez Fellini aux premiers rôles chez Poitrenaud (!) puis chez Garrel… Tatie Päffgen, Nico Papatakis, John Cale, Lou Reed, Paul Morrissey et d'autres passent successivement à la barre des témoins avec un bonheur inégal.
Mais le moment crucial du documentaire advient au cours du long entretien avec une certaine madame Boulogne – Maman Delon pour ceux qui l'ignoreraient. Ce passage intense, cruel, sujet à controverse (instant de vérité douloureux à la Pialat ou plongée sensationnaliste inutilement fouille-merde ?) plonge dans le nœud indémêlable de l'intimité de Nico : ce fils qu'elle a eu avec Alain Delon mais que le père n'a jamais voulu reconnaître. Ce père absent a-t-il répliqué le schéma du père manquant de Nico ? Comment la venue d'Ari a-t-elle influencé la musique et le destin de sa mère ? Ou comment la carrière de Nico a-t-elle conditionné ses relations filiales ? Peut-être que tout commence et finit avec l'énigme de ce père mort à la fin de la guerre, ancien nazi ou ancien héros de la Résistance, selon les versions ? Walkyrie diaphane, pythie teutonique, icône évanescente et vénéneuse, Nico était aussi fille de l'Allemagne et de la guerre, et portait en elle ces stigmates à son corps défendant ou consentant. Peut-être est-ce ce passé enfoui, cette origine douteuse, ces gènes chargés que Nico cherchait inconsciemment à détruire en démolissant sciemment son image et sa beauté ? Toute la force du rockumentaire de Susanne Ofteringer est de susciter à nouveau toutes ces questions sans pouvoir y répondre. Ce mystère Nico qui reste entier n'est évidemment pas étranger à la beauté de ses disques et de ce film.
Nico Icon a été suivi en 2017 par *Nico, 1988*, son complément de fiction. La réalisatrice Susanna Nicchiarelli y retrace les dernières années de la vie de l'artiste, ses galères hautes en couleur sur les routes improbables d'Europe, et son amour pour son fils Ari, l'enfant secret qu'elle eut avec Delon. Nico est incarnée par la Danoise Trine Dyrholm, qui se sort avec brio du rôle et chante elle-même les chansons, plutôt bien. De ce road-movie oscillant entre drame et farce émerge la figure flamboyante de Nico, icône ultime du rock. Cela contribue à cerner le principe warholien selon lequel le concept de star peut être dissocié de la notion de célébrité – c'est plus une question de lumière que de popularité. C'est en tout cas ce que suggère ce modeste petit film, qui restitue son éclat à la plus belle figure germanique du XX^{e} siècle avec Marlene Dietrich.

Nico Icon de Susanne Ofteringer (1995), avec Nico, Tina Aumont, Christian Päffgen, Jackson Browne, John Cale, Jonas Mekas…
Nico, 1988 de Susanna Nicchiarelli (2017), avec Trine Dyrholm, John Gordon Sinclair, Anamaria Marinca…

© LES FILMS DU PARADOXE

la MINUTE CINÉMA

MERCREDI & VENDREDI À 12H30 & 20H30

AVEC IRIS SUR OUI FM

oüi FM

La Radio du Rock.
Paris 102.3

Toutes les fréquences sur ouifm.fr

I'm Not There de Todd Haynes (2007).

© KILLER FILMS

ELVIS PRESLEY VU PAR JOHN CARPENTER

LE ROMAN D'ELVIS

Un biopic réalisé en 1979 pour la télévision américaine, où le grand Carpenter déroule la vie du King en occultant sa part d'ombre. Par Léo Moser

Février 1979. Moins de deux ans après la mort d'Elvis, qui a endeuillé toute une nation, la chaîne américaine ABC diffuse un téléfilm retraçant la vie du King. C'est à John Carpenter qu'est confiée la mission périlleuse d'exhumer, trois heures durant, celui qui avait dépassé aux Etats-Unis le statut d'icône pour accéder, à peine embaumé, à celui de légende. Alors cinéaste en pleine éclosion, Carpenter sort du tournage d'*Halloween,* son premier véritable succès au box-office, et s'exerce ici au genre, archi-classique outre-Atlantique, de la bio musicale filmée. L'occasion pour lui de prouver, entre deux films d'horreur (il sortira *Fog* l'année suivante), sa capacité d'adaptation d'un genre à l'autre.

La lourde tâche d'incarner le King incombe au jeune Kurt Russell, fraîchement débarqué des studios Disney (dont il fut un acteur vedette dix ans durant), alors en quête d'un rôle lui permettant de renouveler sa carrière et, en filigrane, de se débarrasser de l'image de minet qu'il s'est forgé au sein de la major aux grandes oreilles. *Le Roman d'Elvis* réunit ainsi pour la première fois Russell et Carpenter, dont la collaboration fertile donnera vie aux chefs-d'œuvre du cinéaste (*The Thing* et *New York 1997* notamment).

Le film s'ouvre sur l'arrivée d'Elvis à Las Vegas où il s'apprête, après huit ans d'absence, à remonter sur scène. Seul dans sa loge, dans son traditionnel costume blanc, banane réglementaire sur le crâne, le King se remémore les grandes étapes de sa vie : son enfance désargentée, ses frasques d'adolescent à Tupelo, l'arrivée à Memphis et l'ascension foudroyante vers la gloire. D'un classicisme forcené, *Le Roman d'Elvis* tient davantage de l'hagiographie que du biopic, tant le film évacue la part d'ombre du chanteur. Dans un pays traumatisé par la disparition de son souverain, et baignant encore dans son admiration béate, il semblait difficile de produire un film d'une autre teneur, d'autant plus sur l'une des principales chaînes nationales.

Long déroulé des grands jalons de la vie du King passé au filtre de la bienséance télévisée, le film a pour seul véritable mérite de faire découvrir au profane un simulacre de la vie d'Elvis, dont les démons pourtant connus (une addiction aux barbituriques atteignant des proportions autodestructrices) ne sont jamais réellement montrés, de peur d'entacher la légende. Quelque peu psychologisant, *Le Roman d'Elvis* s'attarde davantage sur la relation (aux relents œdipiens) qu'il entretenait avec sa mère, dont la mort précoce l'anéantit, ou au trauma fondateur que constitua la mort en couche de son frère jumeau, Jesse Garon.

Pour le reste, la vision asséchée de Carpenter manque cruellement de vertige. Reste sa mise en scène au cordeau, permettant d'inviter le temps d'un film un peu de cinéma à la télévision. Quoiqu'un brin cabotin, Kurt Russell livre une prestation globalement admirable, tandis que Ronnie McDowell, l'imitateur du King qui double l'acteur dans les séquences chantées, remplit son office avec les honneurs. Sucrerie réconfortante pour les amoureux du King et rareté réjouissante pour les Carpenteriens dogmatiques, *Le Roman d'Elvis* est largement dispensable pour tous les autres.

Le Roman d'Elvis de John Carpenter (1979), avec Kurt Russell, Shelley Winters, Bing Russell…

© ABC

© ORION PICTURES

JERRY LEE LEWIS VU PAR JIM MCBRIDE

GREAT BALLS OF FIRE!

Ce biopic flamboyant explore la relation entre le Killer et son cousin, le télévangéliste Jimmy Lee Swaggart, tout en traduisant l'essence libertaire et sexuelle du rock. Par Gilles Dupuy

A 82 ans bien tassés, il peut toujours se rengorger de les avoir tous enterrés, les Buddy Holly, Eddie Cochran, Gene Vincent, Elvis Presley, Bo Diddley, Fats Domino ou Chuck Berry, lui dont l'hygiène de vie n'a pourtant pas grand-chose à envier à celle d'un Keith Richards. Issu du Sud le plus profond, de ces contrées bigotes où le poids de la religion annihile toute forme d'individualisme, Jerry Lee Lewis aura mené son existence tel un possédé, faisant fi des préceptes moraux pour mieux inscrire son nom dans la légende du rock'n'roll, à grand renfort de pianos incendiés, de bagnoles crashées et de bouteilles éclusées. Tiraillé entre le bien et le mal, entre un fond pentecôtiste et une soif inextinguible de liberté, le Killer n'en a toujours fait qu'à sa tête, quitte à saborder une carrière qui promettait de faire de lui le rival numéro un d'Elvis. C'est d'ailleurs précisément cela dont parle *Great Balls of Fire!,* biopic réalisé en 1989 par Jim McBride.

On est à Memphis, en 1956, et le jeune Jerry Lee Lewis, pianiste surdoué, cherche à percer dans la musique. Un contrat chez Sun, le légendaire label d'Elvis, le met sur orbite. Avec des morceaux comme *Whole Lotta Shakin' Goin' On* ou *Great Balls of Fire,* il casse littéralement la baraque et accède au statut de star, mais ses démons finissent par le rattraper. En se mariant avec Myra, sa cousine germaine âgée de seulement 13 ans, Lewis s'attire les foudres de la presse, et par effet domino, voit ses ventes de disques s'effondrer, ses concerts être désertés…

S'il n'échappe pas aux poncifs du genre, avec ses ficelles et ses ellipses, ses décors rutilants et ses figurants costumés comme pour un bal masqué, *Great Balls of Fire!* se laisse regarder sans déplaisir, ne serait-ce que pour la performance hallucinée de Dennis Quaid, dont la rumeur dit qu'il se serait repu de cocaïne durant tout le tournage. Certes, Quaid en fait des caisses, avec ses accroche-cœurs, ses poses et ses grimaces à la limite du grotesque, mais sa prestation colle somme toute assez bien avec la personnalité survoltée du Killer (lui-même grand consommateur de benzédrine), notamment dans sa façon d'aborder le piano, à la hussarde et sans la moindre compassion pour l'instrument. Repéré six ans plus tôt avec *Breathless,* un remake d'*A bout de souffle* (accessoirement, le titre d'un des plus célèbres morceaux de Jerry Lee Lewis), Jim McBride s'attache tout particulièrement à la relation ambiguë qu'entretiennent tout au long du film Jerry Lee et son cousin, le très pieux Jimmy Lee Swaggart. Devenu l'un des télévangélistes les plus influents des Etats-Unis, Swaggart était, à l'époque du tournage, sous le coup d'un scandale l'impliquant avec une prostituée. Dans ce contexte, les sermons du cousin et les sarcasmes que lui adresse le Killer en retour prennent une saveur toute particulière, à l'image de l'ultime séquence, lorsque Jerry Lee choisit la musique du diable plutôt que le chemin de la repentance. Une jubilation à l'œuvre également dans des scènes filmées comme des clips, où s'exprime avec exubérance une jeunesse corsetée par un trop-plein de puritanisme, mais assoiffée de rythme et de liberté. Toute l'essence du rock'n'roll, en somme.

Great Balls of Fire! de Jim McBride (1989), avec Dennis Quaid, Winona Ryder, Alec Baldwin, John Doe…

JOHNNY CASH VU PAR JAMES MANGOLD

WALK THE LINE

En 2005, Joaquin Phoenix incarne Johnny Cash dans ce biopic avec des morceaux de la vie de Cash, des chansons de Cash, mais qui peine à traduire la puissance autodestructrice et l'importance artistique de son sujet. Par Serge Kaganski

A priori, les biopics, ça craint. Surtout les biopics de chanteurs. Et surtout quand ces chanteurs sont des icônes, des mythes, des statues du Commandeur. Comment un film, aussi talentueux soit son auteur, pourrait-il être à la hauteur de Johnny Cash, de sa vie et de sa musique ? Comment, surtout, un film pourrait-il être à la hauteur des fantasmes que les auditeurs de JC projettent sur lui, juste à l'aide de sa musique et de son image ombrageuse d'Homme en noir ?
On se souvient de tous ces *Great Balls of Fire!, Ray, Elvis, The Doors,* tous pavés de merveilleuses intentions, tous inaptes à saisir le feu de leur sujet pour mieux le figer dans un conte édifiant pour public de masse. Seul moyen digne de réussir un biopic, faire à côté. Exemple canonique : *Van Gogh* – qui n'était certes pas une rockstar, mais le principe est le même. En filmant un personnage qui tenait autant de Dutronc que de lui-même et du peintre, Pialat faisait un film fort, puissant, libre, au présent, une réflexion profonde sur les doutes et insatisfactions d'un artiste, échappant totalement aux illusions des reconstitutions pour musée Grévin.
Moi qui ai rêvé sur les chansons de Johnny Cash, sur ses pochettes d'albums, sur ses photos, moi qui me suis déjà fait mille films sur lui dans ma tête, j'ai découvert *Walk the Line* avec mille réticences à l'esprit. Et disons que le film de James Mangold m'a déçu en bien.
Chaque fois que Mangold recherche la reconstitution fidèle, son entreprise est vouée à l'échec. La dégaine de Joaquin Phoenix, la composition de *Folsom Prison Blues,* les premiers concerts, le fameux concert au pénitencier de Folsom, tout cela sent le livre d'images pieuses que l'on déroule sans surprise, l'imitation de l'époque, de l'homme et de ses attitudes emblématiques. Joaquin Phoenix fait ce qu'il peut, joue adroitement l'intériorité taiseuse et ténébreuse, mais il reste forcément en deçà du modèle original, en deçà de l'idée que l'on s'en fait. En revanche, quand le réalisateur oublie les livres d'histoire et la reproduction des images fortes de la légende, quand il pense à faire un peu de cinéma et pas simplement l'illustration de-la-vie-de-l'œuvre-de-JC, il touche juste. Exemple qui reste en tête, la scène de la première audition chez Sam Phillips. On ne sait si cette scène est scrupuleusement fidèle aux faits et, à vrai dire, on s'en fiche : la tension est là, les deux acteurs sont formidables, la scène existe en tant que telle et pas seulement en tant que figure imposée par le sujet.
On ressent la même vie, la même vibration, à chaque apparition de Reese Witherspoon/June Carter. Comment expliquer cela ? Très simplement, nous semble-t-il : June Carter était beaucoup moins célèbre que son icône de mari. On a beaucoup moins écouté ses disques, ses chansons ne sont pas devenues des classiques universels, son image est beaucoup moins nette et présente dans l'inconscient collectif. Du coup, il y a plus de place pour en faire un vrai personnage de cinéma. Le talent de Witherspoon fait le reste : sa beauté non canonique, son énergie et son naturel, sa voie gouailleuse du Sud…
Pour le reste, malgré les engueulades du couple Carter-Cash, malgré la présence de la drogue, malgré Folsom, le film arrondit trop les angles d'une vie pleine d'arêtes, peine à reproduire la puissance marmoréenne du vrai Cash, ne fait pas ressentir son importance fondamentale dans les cinquante dernières années de la musique populaire américaine, ose un *happy end* alors que Cash fut jusqu'au bout hanté par la mort, l'autodestruction, les impostures du rêve américain. Chez lui, comme dans le *Van Gogh* de Pialat, la tristesse durait toujours.
Walk the Line est un film pas déplaisant à regarder, recelant quelques scènes justes, offrant le spectacle de deux bons acteurs (surtout elle). Mais c'est du Cash bout filtre, du Cash Canada Dry, du Cash pour public familial, du Cash tamisé par la distance historique, les limites inhérentes au genre biopic (comment faire entrer la polysémie d'une existence dans l'étroit tiroir d'un film ?) et le formidable pouvoir affadissant de l'usine à rêves hollywoodienne.

Walk the Line de James Mangold (2005), avec Joaquin Phoenix, Reese Witherspoon, Ginnifer Goodwin…

© 20TH CENTURY FOX

JAMES BROWN VU PAR TATE TAYLOR

GET ON UP

La vie de James Brown est une histoire si parfaitement américaine qu'elle ne pouvait que séduire Hollywood. En 2014, Tate Taylor s'attelle à ce biopic entre morceaux de bravoure et chronique d'un enfant abandonné. Par Francis Dordor

James Brown a une histoire que tout réalisateur un peu gonzo rêve de porter à l'écran, un destin taillé pour le genre de fresque picaresque en quadrichromie qu'affectionne Hollywood, surtout lorsqu'elle est accompagnée d'une bande originale susceptible de faire entrer en fusion les caisses enregistreuses. Mais qui pour oser accepter le rôle de Mr. Dynamite sans risquer de faire exploser sa carrière en plein vol ? Qui pour danser comme une toupie, chanter comme une locomotive, ou comme un rossignol ? Qui pour passer du manteau en renard assorti d'un Stetson à la combinaison échancrée, entre Super Mario et haltérophile disco, ou de la pompadour luisante de gomina aux bigoudis sans se vautrer dans le ridicule le plus irrémédiable ? En choisissant Chadwick Boseman pour le rôle, le réalisateur Tate Taylor a misé sur le bon numéro. Au point que la performance de ce jeune acteur méconnu, originaire du Sud comme Brown, a marqué les esprits.

Get On Up aurait pu ressembler à l'un de ces rouleaux compresseurs qui déblaient le passage pour faire d'une vie pleine de méandres un axe droit. Dans l'exercice, Tate Taylor s'en tire bien, avec un film solide et distrayant qui n'évite cependant pas de casser un peu de vaisselle de famille en faisant preuve de roublardise lorsqu'il s'agit de détourner la réalité des faits en faveur d'une psychologie réductrice du personnage. Ainsi, cette scène-clé des retrouvailles entre James et sa mère dans les coulisses d'une salle de concert après vingt-cinq ans de séparation. Là où Taylor résume ce face-à face par un solde de tout compte avec une mère qui a abandonné son enfant, James, dans son autobiographie *The Godfather of Soul,* évoque l'épisode différemment. Il parle avec compassion d'une femme que la vie a sérieusement abîmée, qui n'a plus de dents, et qu'il va prendre en charge comme le fils qu'il est malgré tout resté. Quitte à éborgner la vérité, Taylor veut à tout prix exhiber la blessure qui explique l'homme.

A l'aide d'une construction non linéaire, switchant sans cesse d'une époque à une autre, il réussit au final une mosaïque de moments anthologiques dont la principale vertu est le rythme, pas la finesse, encore moins l'émotion. Le mode zapping lui épargne d'avoir à digérer toutes les contradictions de son héros. Sans l'énorme talent de son acteur principal, cette entreprise aurait probablement été vouée à l'échec.

Aussi performant que Jamie Foxx a pu l'être dans *Ray,* Chadwick Boseman fait un James Brown assez bluffant, maîtrisant la manière de parler et surtout de danser du Godfather, restant crédible, quel que soit le tableau biographique proposé… James volant la vedette aux Rolling Stones lors d'une émission de télé, James risquant sa peau pour distraire les Marines en pleine guerre du Viêtnam, James chantant *I'm Black and I'm Proud* après le meurtre de Martin Luther King, James déguisé en père Noël pour les enfants du quartier, James en mari violent, en père de famille, en businessman avisé, en tyran de studio. Et, comme hors-d'œuvre, James sous crack pétant un boulon parce que la participante à un stage de managing est venue chier dans les toilettes de ses bureaux !

C'est dans les multiples facettes de ce bouchon de cristal aux contours baroques que le réalisateur propose de retrouver le vrai James Brown, homme qui, s'étant extirpé à la force du poignet de ce néant qu'est l'Amérique ségrégationniste, a sculpté sa personnalité, à l'image de ce pays où il ne peut y avoir que des vainqueurs ou des vaincus. Entre la radiographie un peu surexposée d'une névrose de l'abandonnisme et les facéties burlesques d'un ego forcené qui entend tout soumettre à sa volonté, surgissent les meilleurs moments où, finalement, la musique de James Brown explique James Brown mieux que n'importe quel autre mode, où cet art au comble de l'obstination rabâche jusqu'à l'exténuation le mantra volontariste du *"Je suis James Brown !"* Au point que, à la fin, on finit par n'entendre que *"danse ou crève !"*.

Get On Up de Tate Taylor (2014), avec Chadwick Boseman, Nelsan Ellis, Dan Aykroyd, Viola Davis…

© UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL

BOB DYLAN VU PAR TODD HAYNES

I'M NOT THERE

En multipliant les incarnations de Dylan, en variant les formes selon les périodes dylaniennes, le réalisateur signe en 2007 un portrait fidèle à travers ce kaléidoscope vibrant et vertigineux.
Par Serge Kaganski

Tel un grand garçon qui n'a pas oublié ses jeux d'enfance, Todd Haynes fait son miel de cinéma des icônes culturelles qui l'ont marqué. Après avoir joué à la poupée avec l'histoire tragique de Karen Carpenter (*Superstar* en 1988) ou aux déguisements avec les héros du glam (*Velvet Goldmine* en 1998), l'auteur de *Safe* s'est attelé en 2007 à un continent gigantesque et plein de mystères, Bob Dylan. Haynes a fait un choix heureux en optant pour un ludisme désacralisant plutôt qu'un hagiographisme révérencieux, avec une décision cardinale : faire jouer Dylan par six acteurs différents, idée à la fois géniale et simple comme bonjour.
On a souvent vu un acteur jouer des personnages différents, mais le contraire n'allait pas de soi a priori : et pourtant, dans le cas du polymorphe Dylan, personnage public qui a passé sa vie à changer d'identité pour échapper aux prisons de la notoriété, cette décision s'impose avec la clarté de l'évidence.
Le Dylan ado rêvant de blues, de Woody Guthrie et de fugue est donc joué par un jeune acteur noir (Marcus Carl Franklin), le Dylan cryptique et androgyne des *mid-sixties* est incarné avec une force presque effrayante par Cate Blanchett, tandis que Christian Bale fait le Dylan protest-singer droit dans ses boots, et ainsi de suite. Mais Haynes a détriplé ce vertige identitaire (au risque d'égarer des spectateurs) en affublant les successives incarnations de Dylan de noms de personnages fictifs : le jeune Dylan est Woody, le protest-singer est Jack, etc.
Cette entreprise s'étend à tout l'entourage du chanteur, à l'exemple de Charlotte Gainsbourg qui joue Claire, un probable mix entre Suze Rotolo, important flirt de jeunesse de Dylan, et Sarah, première épouse et mère de ses enfants.
Cet enchevêtrement de régimes de réalité (la bio de Dylan, sa bio auto-inventée, sa bio telle que l'imagine le fan Todd Haynes, l'univers de ses chansons) n'est pas une vaine gratuité postmoderne mais le système le plus intelligent pour rendre compte de Dylan, de son parcours public tissé de réalité et d'inventions, de sa propension constante à se dissimuler derrière des masques, d'une carrière placée sous le signe de la réinvention perpétuelle de soi-même, la façon également la plus sincère pour le cinéaste de projeter son propre imaginaire subjectif sur le chanteur.
Ce point de fusion entre stratégies dylaniennes et vision de Haynes passe par la cinéphilie. A chaque phase de Dylan correspond une sorte de petit film mimétique d'un style majeur et contemporain du chanteur : film de couple godardo-antonionien pour la partie Ledger/Gainsbourg, fusion de Pennebaker et de Lester pour Cate Blanchett et la tournée anglaise, western hippie seventies pour Richard Gere…
Kaléidoscope vif et vibrant d'images-madeleines recréées, histoire fantasmée du rock, du cinéma et de la contre-culture en copier-coller accéléré, propulsé par une B.O. géniale, forcément géniale, *I'm Not There* est le pendant idéal de *No Direction Home*. A la vérité documentaire de Scorsese, Haynes juxtapose la vérité de la fiction, des imaginaires et des formes. Deux façons de "mentir vrai", de tourner autour d'une bio objective impossible, et d'être fidèle à Dylan.

I'm Not There de Todd Haynes (2007), avec Christian Bale, Cate Blanchett, Heath Ledger, Ben Whishaw, Richard Gere…

© KILLER FILMS

IAN CURTIS VU PAR ANTON CORBIJN

CONTROL

Fasciné par le chanteur de Joy Division, le réalisateur délaisse la mythologie et le biopic pour dessiner un portrait touchant, entre effroi et ridicule, de la rockstar. Par Axelle Ropert

Ni un film rock ni un film sur Joy Division", prévient Anton Corbijn sur la scène de l'UGC-Ciné Cité Les Halles. S'éloigner de la mythologie débraillée du film rock et de la comptabilité sourcilleuse du biopic pour ne filmer que l'attachement immodéré que l'on peut avoir pour un chanteur, cet attachement qui anime chaque plan d'une vibration tout à la fois fervente et étonnée. Voilà le programme.

Aimer Joy Division et vouloir filmer cet amour, c'est alors aménager un effet de miroir tant l'admiration du fan et le motif rythmique-existentiel du groupe se confondent au sein d'une même figure : la "transe transie". Cette noce harmonieuse aurait pu donner un film où l'amour du spectateur aurait soutenu le malheur du chanteur, comme un effet de reconnaissance mutuelle protégeant, en retour, cette communauté des agressions du monde. Mais là n'est pas le programme.

Ici se pose une question décourageante : comment filmer un groupe de rock en 2007, alors même qu'une certaine manière stylistique – alliance de noir et blanc bien cadrés, longues mèches, corps longilignes et regards fiers – est kidnappée depuis quelques années par les gens de la mode ? Que reste-t-il au cinéma lorsque l'arrogance adolescente, posture essentielle de la figure rock, est devenue à son corps défendant une marque de fabrique moyenne couture ?

Il lui reste les deux facettes du rock qui, trop éloignées de l'immédiate séduction, n'intéresseront jamais la mode : l'effroi et le ridicule. Effroi de Ian Curtis devant les sommations de la vie et le pouvoir térébrant de ses chansons, noires couleuvres lâchées dans la nature. Ridicule aussi du chanteur – la plus cachée et la plus profonde des composantes de la figure rock –, présent ici lors des scènes de danse, cette danse de moineau affolé qui lance l'un contre l'autre l'aveu de faiblesse et la parade héroïque. Réussir à faire un film sur un groupe rock en 2007, c'est quitter l'assentiment pour l'insolence, c'est mettre en scène un système de contrastes qui interdira la joliesse arty.

Grande réussite à cet égard du personnage du manager Rob Gretton, mixte de débrouillardise et de dévotion porté par la vitalité myope de l'acteur Toby Kebbell, ou de la perruque à favoris de Tony Wilson qui rompt l'homogénéité classieuse des plans, ou de ce contrechamp incongru, lorsque Ian Curtis regarde à la télévision des cowboys qui viennent bousculer sa noire humeur, comme était déjà bousculée la noire humeur de Kurt Cobain par un clip R&B dans *Last Days* de Gus Van Sant : belle idée que de troubler une trajectoire suicidaire par une rencontre facétieuse et d'en renforcer ainsi, par cette indifférence consentie de part et d'autre, l'inexorabilité.

Quelques paysages pastoraux, aussi profondément anglais que les fumées industrielles à la Bill Douglas, viennent adoucir cette insolence salutaire. Shirley Collins, la voix folk du pays, pourrait surgir là et poser sa main sur la joue hâve de Ian Curtis.

Control d'Anton Corbijn (2007), avec Sam Riley, Samantha Morton, Craig Parkinson…

© NORTHSEE LIMITED

BRIAN WILSON VU PAR BILL POHLAD

LOVE & MERCY

L'émouvant portrait en deux époques d'un des plus foudroyants mythes de la pop : Brian Wilson, Icare illuminé période *Pet Sounds* en 1966, puis homme à la dérive dans les années 1980. Par Serge Kaganski

Quand je vivais à Los Angeles, je croisais parfois Brian Wilson dans un coffee-shop ou chez Tower Records. Il était svelte, élégant, mais affublé de tics faciaux bizarres, d'une démarche un peu gauche et d'une lueur d'enfant apeuré dans le regard. Il était chaque fois accompagné d'un jeune homme blond au look de surfeur (ironie noire), et parfois d'un autre homme qui semblait le couver de loin tel un père fouettard surprotecteur.
J'ai vite su que le surfeur était son accompagnant-garde du corps permanent et que l'autre homme était le docteur Eugene Landy, son psychiatre abusif qui le bourrait de médocs.
Pour avoir vu ces scènes étranges du purgatoire d'une icône pop absolue, je peux assurer que la partie années 1980 de *Love & Mercy* semble assez proche de la vérité. Bien qu'elles puissent parfois paraître exagérées ou caricaturales, l'emprise du démoniaque docteur Landy, les manières d'enfant terrorisé de Wilson, la bataille affective, psychologique et juridique de sa nouvelle amie, Melinda, pour l'arracher à sa prison dorée, semblent assez réalistes pour qui connaît ce pan tragique de l'histoire de Brian Wilson.
Le film de Bill Pohlad alterne ce passé très récent et très *bad vibrations* avec la période 1966-1967-1968, celle de *Pet Sounds, Good Vibrations* et *Smile*, qui fut à la fois le début du long tunnel médico-psy et l'acmé créative de celui qui fut l'un des trois ou quatre authentiques génies de l'histoire de la pop. C'est aussi la part la plus émouvante et passionnante du film.

Prises directes

Pohlad passe rapidement sur l'enfance des frères Wilson sous la coupe d'un père tyrannique et brutal, évoquée en deux ou trois allusions, ainsi que sur les années *golden hits* des Beach Boys expédiées en un medley de cinq minutes pour vite installer son film en cette cruciale année 1966. Surdoué torturé et complexé, n'ayant jamais surfé de sa vie, Brian Wilson n'a alors qu'une idée en tête : essayer de surpasser les minisymphonies pop de Phil Spector et le *Rubber Soul* des Beatles, premier album conçu comme un album et non comme une enfilade de tubes et de leurs faces B. Brian arrête les tournées et s'enferme en studio. Comme le lui reprochera son cousin Mike Love (membre du groupe), il commence à faire carrière en solo, les Beach Boys ne servant plus que comme marque et chœur d'appoint.
Les sessions de *Pet Sounds, Good Vibrations* et *Smile* (album avorté qui ne sera achevé que trente-cinq ans plus tard) constituent la part la plus stupéfiante du film. Tout y est rendu à la quasi-perfection : les ébauches de morceaux, les pistes musicales sans voix, les chœurs a cappella, les prises qui démarrent puis s'arrêtent pour laisser place à une discussion, la relation entre les idées et visitations de Brian et leurs mises en son par les musiciens, le son cristallin des instruments et des voix… On a l'impression d'assister à la construction feuille par feuille, couche par couche, des chefs-d'œuvre que l'on sait, un peu comme dans le *One + One* de Godard – sauf qu'ici il s'agit de reconstitution avec acteurs.

On ne sait trop comment ils ont exactement procédé (bandes des Beach Boys ?, musiciens qui ont rejoué à l'identique pour le film ?, voix des Beach Boys, de Paul Dano ou de chanteurs qui doublent Dano ?), mais le résultat est assez ébouriffant, sans d'ailleurs déflorer le mystère de la beauté séraphique de cette musique qui gît quelque part dans le système nerveux central de Brian Wilson.

La note juste

Pour le reste, la reconstitution sixties et eighties est *ad hoc*, les divergences croissantes entre Brian et le reste du groupe sont conformes à ce qu'on a lu (dans la presse et dans les livres) ou entendu (dans les disques), Paul Dano

LES SESSIONS DE *PET SOUNDS*, *GOOD VIBRATIONS* ET *SMILE* CONSTITUENT LA PART LA PLUS STUPÉFIANTE DU FILM. TOUT Y EST RENDU À LA QUASI-PERFECTION : LES ÉBAUCHES DE MORCEAUX, LES PISTES MUSICALES SANS VOIX, LES CHŒURS A CAPPELLA, LES PRISES QUI DÉMARRENT PUIS S'ARRÊTENT POUR LAISSER PLACE À UNE DISCUSSION.

fait passer tout le mélange d'enfance, de timidité et de volonté artistique entêtée du jeune Wilson alors que John Cusack réussit à trouver la note juste entre sensibilité et relatif désordre mental.

Mais si *Love & Mercy* est un si beau biopic, ce n'est pas grâce à l'exactitude fétichiste de ses détails, mais par la justesse de ses options globales.
Ne pas faire "la légende en or des Beach Boys" mais se focaliser plutôt sur les périodes les plus essentielles de son créateur majeur, Brian Wilson ; celle où il a accouché de chefs-d'œuvre mais perdu le contrôle de sa vie, puis celle où il a repris le fil de la musique et de son existence.
Plutôt qu'un *feel-good movie* surf et ensoleillé, *Love & Mercy* est une œuvre sombre, élégiaque, introspective, bref, une rareté en territoire hollywoodien, un film pour Michka Assayas plutôt que pour *Billboard* ou *Variety,* un bel et digne hommage à la vision artistique d'un génie foudroyant et foudroyé.

Love & Mercy de Bill Pohlad (2014), avec John Cusack, Paul Dano, Elizabeth Banks, Paul Giamatti…

© FRANÇOIS DUHAMEL/ARP SÉLECTION

LES DOORS VUS PAR OLIVER STONE

THE DOORS

En panne de subtilité et de souffle tragique, ce biopic boursouflé échoue dans sa peinture des Doors et de leur chanteur-icône Jim Morrison. Ce groupe de légende méritait mieux. Par Léo Moser

Au regard de sa filmographie, on comprend bien ce qu'a cherché à saisir Oliver Stone en réalisant *The Doors*. Chroniqueur inlassable de la seconde partie du XX[e] siècle aux Etats-Unis, le cinéaste n'a cessé d'interroger par la fiction les chamboulements sociétaux d'un demi-siècle américain en constante ébullition. De *Platoon* à *Nixon* en passant par *Wall Street,* la mention "inspiré de faits réels" semble coller à son cinéma. En s'emparant de l'histoire de Jim Morrison, Stone a certainement voulu ausculter, à travers l'ascension fulgurante et le destin tragique d'un jeune homme devenu l'icône d'une génération, la bascule de tout un pays dans un nouveau pan de son histoire, l'éclosion du rêve hippie dans les volutes du Flower Power et les versants plus sombres d'une décennie hantée par la guerre du Viêtnam (dont le cinéaste, engagé volontaire, fut le témoin horrifié). Hélas, le film s'enlise dans les écueils des biopics ratés et dans une mise en scène boursouflée, coutumière de son cinéma.

Après un prologue dans lequel le jeune Jim, à l'arrière de la voiture familiale sur une route en plein désert, est témoin de la mort d'un vieil Indien (qui symbolisera l'éveil mystico-chamanique de la rockstar en devenir), le film nous plonge dans un Venice Beach groovy, au milieu des années 1960. La première réplique du film qu'adresse Pamela Courson (Meg Ryan), future compagne du chanteur, à Jim Morrison (sous les traits de Val Kilmer) laisse présager l'étendu des dégâts : alors que ce dernier la rejoint à une fête en passant par la fenêtre, Pamela l'interpelle d'un *"you got a problem with doors?"*. Le ton est donné.

C'est que *The Doors* se contente de dérouler, sans une once de subtilité, les différentes étapes de la carrière de Morrison au son toujours réjouissant, mais ici réduit au rôle de playlist figurative, des plus grands morceaux du groupe. De la formation des Doors nous parvient une discussion ahurissante entre Morrison et Ray Manzarek (pourtant campé par l'immense Kyle MacLachlan) sur une plage de L.A, où les deux hommes semblent entrevoir, frappés de prescience, les retombées invraisemblables de leur association. *"Et si on s'appelait The Doors ?"* Banco.

Le reste du film se veut un trip enfumé, émulant sans succès, et à grand renfort de mouvements de caméra censément virtuoses, l'esthétique psyché de la fin des années 1960, ici largement pasteurisée.

Il y avait pourtant matière à cinéma, tant la carrière de Morrison convoque toute la grandeur poétique et la stupeur tragique de cette époque charnière de l'histoire, artistique et sociale, des Etats-Unis.

De cet itinéraire foudroyant, Stone ne conserve que la portion congrue – les frasques célèbres, les interviews polémiques, les rencontres largement chroniquées – et se contente de reconstituer, à la manière d'un biographe zélé mais peu audacieux, les grands jalons d'une vie hantée par des démons voraces qu'on ne parviendra jamais à réellement identifier. L'obsession de Morrison était de passer au travers, pour voir de l'Autre Côté. Oliver Stone cherche lui désespérément à ouvrir des portes, mais reste sur le palier.

The Doors d'Oliver Stone (1991), avec Val Kilmer, Meg Ryan, Kyle MacLachlan, Kevin Dillon…

© COLUMBIA TRI-STAR FILMS

© KEITH BERNSTEIN/WARNER BROS. ENTERTAINMENT INC. AND RATPAC ENTERTAINMENT

LES FOUR SEASONS VUS PAR CLINT EASTWOOD

JERSEY BOYS

Avec cette histoire d'un groupe de chanteurs des années 1960, Eastwood raconte le revers du rêve américain. Une mise en scène ultra-classique et un tempo vivace redonnent vie au chromo 60's. Par Serge Kaganski

Aux Etats-Unis, des stations de radio *oldies* passent en boucle les tubes des années 1950 et 1960. Elvis, Beatles ou Beach Boys sont au programme, mais aussi et surtout les *one-hit wonders,* ces scies que tout le monde connaît par cœur mais dont les auteurs aux noms oubliés n'ont duré qu'un ou deux étés. Aujourd'hui, qui se souvient de Dion and the Belmonts, Little Anthony and the Imperials, The Crystals, Johnny Ace, Bobby Vinton ou Little Eva ? Pourtant, tout le monde connaît (même sans le savoir) *The Wanderer, Tears on My Pillow* ou *Locomotion.*

C'est à l'une de ces séries B de la pop américaine que Clint Eastwood consacre un film au titre springsteenien, adaptant à l'écran un *musical* à succès de Broadway. Soit donc Frankie Valli et les Four Seasons, quatre prolos italo-ricains du New Jersey qui connurent la gloire avec une petite brochette de tubes *(Sherry, Big Girls Don't Cry, Walk like a Man…)* à l'orée des sixties, avant d'être balayés par les Beatles et la British Invasion. Mélodies contagieuses, harmonies doo-wop, falsetto vibrant du leader, rythmiques allègres concouraient à l'attrait irrésistible des Four Seasons. *Jersey Boys* n'évoque pas la concurrence des Beatles et montre que les Four Seasons n'ont pas eu besoin de la vague anglaise pour dégringoler : conflits d'ego, problèmes conjugaux, dettes, cadences de travail, promiscuité des tournées, intrusion de la Mafia, tous les ingrédients habituels du cocktail qui fait imploser les groupes se sont conjugués pour détruire les Four Seasons.

A travers cette formation de second plan, Clint Eastwood raconte une histoire à la fois typiquement américaine et emblématique de l'industrie du spectacle, celle d'individus du bas de l'échelle sociale qui atteignent trop tôt et trop vite le rêve américain. Une fois au sommet, ils ne savent pas comment s'y maintenir, ni comment gérer leur fortune financièrement, psychologiquement, affectivement. Le succès ne vous apprend pas comment rendre votre épouse heureuse, ni comment éviter de dangereuses fréquentations, ni comment demeurer un groupe solidaire qui résiste aux pulsions individualistes et au temps. L'histoire des Four Seasons, c'est finalement un peu celle des Beatles, un peu celle d'Elvis, un peu celle de Marilyn.

Eastwood filme cette histoire mille fois racontée avec un classicisme souverain. Le tempo est aussi vivace que celui de *Walk like a Man,* les dialogues sont lustrés à la gomina (au moment où ils choisissent leur nom : *"C'est qui Vivaldi ? Un chanteur concurrent ? Fuck him !"*) et le vieux Clint utilise même de petits effets brechtiens (probablement empruntés à la version *musical*) quand chaque membre du groupe s'adresse face caméra au spectateur (mais toujours dans le flux de l'action) avant de raconter sa portion de la *story*.

Le film menace parfois de se figer dans le chromo sixties mais y échappe toujours grâce à la vitesse du récit, à la fluidité de la mise en scène et à la brillance des dialogues. Grâce aussi à la prestance des acteurs, inconnus du grand public (excepté l'immense Christopher Walken), qui reprennent tous leur rôle de la version Broadway. A la fin, tout finit en chanson, comme dans les intronisations rituelles des vieilles gloires du rock au Rock and Roll Hall of Fame : grande séquence, où l'on voit que cette institution est aussi une grande entreprise de rabibochage de musiciens souvent séparés par les rivalités. Après le Hall of Fame, tous les personnages du film (amis, ennemis, traîtres, girlfriends larguées, épouses quittées, mafieux menaçants…) sont réunis pour un dernier tour de piste, une chorégraphie enlevée, tournée dans l'arrière-cour de Clint, le *backlot* des studios Warner. Artifice de *musical* qui dit la morale de ce *feel-good movie,* la même finalement que celle du Rock and Roll Hall of Fame : mettez de côté les bosses de la vie réelle, ou transformez-les en *story,* mais priorité au spectacle.

Jersey Boys de Clint Eastwood (2014), avec John Lloyd Young, Erich Bergen, Michael Lomenda, Christopher Walken…

EMINEM VU PAR CURTIS HANSON

8 MILE

Inspiré de la vie d'Eminem, avec Eminem, *8 Mile* est aussi une fable contemporaine et désenchantée sur une ville sinistrée, Detroit, et sur l'art comme moyen de s'en sortir.
Par Serge Kaganski & Benjamin Montour

Hâtivement présenté avant sa sortie comme une biographie d'Eminem, de l'usine à la gloire, des caravanes aux limousines, *8 Mile* a heureusement évité la glorification et les raccourcis fatals à tout biopic. Si on suit éventuellement quelques trajets d'Eminem dans les lointains faubourgs de la reconnaissance, le film se concentre surtout sur quelques jours merdeux où tout bascule. Ainsi mitraille *Lose Yourself,* titre générique du film : *"Si tu n'avais qu'une balle, qu'une chance/Pour vivre ce dont tu as toujours rêvé/Est-ce que tu la saisirais ou la laisserais filer ?"* C'est l'adieu aux armes version *white trash,* en direct des *trailer parks* et des usines à tôles de la Motor City.
Détruire Detroit, faire table rase de Marshall Mathers : voilà ce que fait Eminem dans un film pénitent, dernière visite avant fermeture de vestiges d'une autre époque – les copains en plomb qui entraînent par le fond, les amours minables, la famille malade, le boulot humiliant. Pénitent, jusque dans une des *battles* du parking de l'usine, où Eminem fait une spectaculaire volte-face par rapport à son homophobie régulière, pour prendre la défense d'un Black homo.
Ce sont bien entendu ces joutes verbales, qu'elles se déroulent à l'arrache sur le parvis de l'usine, sur un parking surréaliste ou sur la scène d'un club suintant, qui donnent à *8 Mile* toute sa puissance, son patient crescendo. Mais si elles apportent chair et nerfs au film, ne surtout pas les considérer comme les oasis de *8 Mile* : si Eminem est particulièrement bluffant dans le rôle du frêle outsider Rabbit, si Brittany Murphy est une bitchette très convaincante, ce sont les seconds rôles – la ville, le club, les lascars – qui donnent à ce film sa valeur quasi documentaire, où le hip-hop est filmé à hauteur d'épaule, sans caricature.
Curtis Hanson ne se contente pas de ces quelques séquences de flow (assez décoiffantes), mais injecte la rap attitude dans tous les secteurs du film, manières de marcher et de discuter incluses (ce n'était du reste pas si compliqué, le rap étant déjà en soi tout un cinéma). Il ancre le tout dans un lieu historique et symbolique. *King Creole* se passait à La Nouvelle-Orléans, berceau du blues, *Purple Rain* à Minneapolis, fief de Prince et de l'electro-funk eighties, *8 Mile* se situe à Detroit (le titre est le nom d'un quartier frontière entre le ghetto black et le quartier *white trash* de la ville), turf d'Eminem et ville chargée s'il en est : Detroit, cité de l'industrie automobile et de Joe Louis, de Tamla Motown et d'Iggy Pop, des Stooges et du MC5, du magazine le plus punk du monde (le *Creem* de Lester Bangs) et des premiers vagissements de la techno.
Eminem et son personnage sont dépositaires de tout cet héritage : charismatiques comme Iggy, héros prolétaires comme tous leurs illustres aînés du rock, abrasifs comme le MC5, Blancs incarnant une musique essentiellement noire, ce qui prolonge le projet de Berry Gordy, qui entendait vendre la soul music à l'Amérique blanche… Voilà tout ce que l'on voit et perçoit entre les images de ce film sans génie, mais qui reste un excellent divertissement populaire, totalement exempt de graisse, d'emphase et de boursouflure : plus fidèle à la musique de Detroit qu'au cinéma hollywoodien d'aujourd'hui. Car, en honnête et digne serviteur qu'il est, Curtis Hanson a su montrer comment naissait et grandissait la musique populaire.

8 Mile de Curtis Hanson (2002), avec Eminem, Brittany Murphy, Kim Basinger…

© UNITED INTERNATIONAL PICTURES

50 CENT VU PAR JIM SHERIDAN

RÉUSSIR OU MOURIR

L'étonnante masse physique de 50 Cent porte ce vrai mélo racontant sa propre histoire fracturée et dramatique. Où l'on apprend que les bodybuilders pleurent aussi… **Par Jean-Marc Lalanne**

On n'est pas près d'oublier la première apparition de 50 Cent en 2003 sur les écrans mondiaux de MTV. La vidéo s'appelait *In da Club* et elle avait pour cadre fictionnel une base militaire enfouie au milieu du désert. On y voyait des scientifiques en blouse blanche en train de travailler activement au milieu d'une salle de gym tandis que le précieux objet de leurs recherches tombait à l'improviste du haut du cadre, tel un paquet de linge noir.

Chez ce nouveau spécimen de star, spécialement élevé en laboratoire, frappait d'entrée une musculature si parfaitement lisse et plastique qu'elle en devenait presque irréelle. Ce corps de Black Bibendum ne se contentait pas de battre en brèche l'imagerie locale de créature à la Frankenstein d'ordinaire plus couturée qu'un patchwork (s'il y avait eu ici modification, elle était directement génétique). Il contredisait surtout "l'histoire vraie" qui accompagnait la sortie de son album.

Ancien dealer devenu rappeur, Curtis Jackson, alias 50 Cent, avait été laissé pour mort suite à une fusillade. De cette sanglante rafale, son physique de Hulk anabolisé ne semblait garder aucune trace profonde, comme si les balles avaient glissé sur la carlingue ou, plus mystérieusement encore, été happées à l'intérieur. On pouvait espérer qu'un cinéaste chercherait un jour à percer le secret biographique d'une telle masse absorbante. Il était plus difficile de deviner que ce serait Jim Sheridan.

En effet, ce réalisateur honnête de quelques œuvres mineures *(My Left Foot, Au nom du père, The Boxer)* ne faisait pas, jusqu'alors, dans la commande et s'était principalement consacré à une grande cause (le conflit irlandais) et à un grand acteur (Daniel Day-Lewis). Si une certaine sensibilité politique était la bienvenue pour retracer le parcours d'un enfant du ghetto, il était moins évident d'imaginer qu'un même homme puisse

© K.C. BAILEY/PARAMOUNT PICTURES

être à la fois apte à diriger les maniaqueries de composition d'un Day-Lewis et la force pure de la présence d'un 50 Cent. *Réussir ou Mourir* tire sans doute son originalité de ce décalage inattendu.

Ce biopic assez délicat se distingue ainsi, assez radicalement, du *8 Mile* consacré à Eminem (par ailleurs mentor et producteur, avec Dr. Dre, du premier album de l'artiste). En effet, le film de Curtis Hanson était avant tout un récit d'apprentissage. On y suivait le développement et la reconnaissance progressive d'un talent spectaculaire – la capacité du rappeur blanc à affronter les plus grands MC dans les joutes verbales des *battles*.

L'histoire de *Réussir ou Mourir* est nettement plus fracturée et dramatique. Partant d'une fusillade quasi mortelle après un hold-up raté, le film revient, en un long flash-back, vers les jours heureux de l'enfance et la scène primitive de l'assassinat de la mère, dealeuse mélomane, par un agresseur inconnu. Les années passant, on retrouve le jeune Curtis en homme de main aguerri ayant hermétiquement refoulé en lui la douleur de la perte. Les balles qui le clouent un temps au sol sont l'élément inespéré qui va libérer son flow de rappeur et le flot de sa peine.

Difficile, on le voit, de faire plus mélo. Et c'est un trait dominant chez cette génération de gangsta rap, celle de 50 Cent, mais aussi de The Game, que de ne pas hésiter à se présenter comme des âmes sensibles, des poètes introvertis, des fils à maman qu'un destin funeste a simplement piégés dans des corps de brutes. Cela pourrait sans doute être ridicule s'il n'y avait précisément ce poids incontestable du physique pour déplacer le pathos. Dans la scène-clé du film, lorsque sa femme menace de le quitter avec leur enfant, 50 Cent, figé dans une gênante immobilité, se met à verser quelques larmes qui semblent ruisseler sur ses joues comme venues d'ailleurs. Pour ce léger moment de trouble, *Réussir ou Mourir* mérite qu'on s'y attarde. Il n'est pas si courant, après tout, de voir un bodybuilder pleurer.

Réussir ou Mourir de Jim Sheridan (2005), avec 50 Cent, Omar Benson Miller, Viola Davis…

LES RUNAWAYS VUES PAR FLORIA SIGISMONDI

LES RUNAWAYS

Un biopic vibrant et électrique ressuscite en 2010 les Runaways, groupe de filles né dans les 70's, en plein mouvement féministe. Une fulgurante histoire d'amour, de défonce et de guitare. Par Christophe Conte

Elles ont encore du lactose au coin des lèvres, du venin dans les veines et bientôt de la poudre dans les narines, profilées pour le rock'n'roll comme d'autres pour le couvent ou la maternité. Ce sont des filles sous pression hormonale dont l'adolescence s'abîme dans les clubs rock de Los Angeles, pile au milieu des années 1970, au carrefour où vont se caramboler glam rock, heavy-metal et punk.
Leur groupe, The Runaways, monté de bric et de broc sous l'autorité du déjanté producteur Kim Fowley, va connaître une ascension fulgurante avant d'exploser en vol, laissant pour mémoire une poignée de hits obtus et des photos jaunies dans les pages du magazine *Creem*. Deux pas de recul, et c'est le pitch de presque toute la jeunesse de l'Amérique wasp qui prend corps sous leurs combinaisons en cuir et leurs coiffures de castor : cet éternel *teenage dream* et ses chimères de décibels, ses fugues en mode mineur(e), ses réveils poudreux, crêpage de chignon et amours lesbiennes. Un bon scénario de film.
Le producteur John Linson l'a tout de suite compris lorsqu'il a acquis les droits de l'autobiographie de Cherie Currie, *Neon Angel,* parue en 1989. Fille de l'actrice Marie Harmon, Currie fut l'éphémère chanteuse des Runaways – entre l'automne 1975 et l'hiver 1977. Ses relations avec l'autre forte tête du groupe, Joan Marie Larkin, alias Joan Jett, étincellent tout au long de ce biopic. Sans oublier une bande-son tout feu tout glam avec Bowie, les Stooges, les Sex Pistols et évidemment les bombes à clous des Runaways que les jeunes actrices réinterprètent de la façon la plus bluffante. Et la présence, derrière la caméra, d'une photographe-clippeuse parmi les plus intéressantes,

© METROPOLITAN FILM EXPORT

Floria Sigismondi, connue pour son travail pour les White Stripes, Björk ou Marilyn Manson.

Parcours initiatique

En France, du tremblement de terre Runaways, on a surtout ressenti la réplique tardive, lorsque, en solo, Joan Jett fit vibrer les murs des boums avec son *I Love Rock'n'Roll,* reprise de The Arrows satellisée aux sommets des charts internationaux en 1982. Très populaires aux Etats-Unis, idolâtrées au Japon où elles tournèrent en 1977, les Runaways n'ont pas laissé un grand souvenir en Europe, et c'est aussi bien pour aborder le film sous son angle le plus universel, tel que le définit sa réalisatrice : *"C'est l'histoire d'un groupe de rock, mais surtout de filles qui sortent de la puberté et qui ont du mal à apprivoiser des comportements aussi naturels que l'amour ou l'amitié. Elles appartiennent à des familles décomposées et s'embarquent dans un groupe qui est lui-même recomposé par des producteurs. Le film tente de montrer ce passage d'une cellule à l'autre et les dégâts affectifs que cela entraîne."* Le premier court métrage de Floria Sigismondi, *Postmortem Bliss,* se voulait un hommage moderne à *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray. *Les Runaways* en est une autre variation.

Au départ, alors qu'elles n'existent pas encore, les Runaways surgissent d'un fantasme, celui de la plupart des musiciens de hard-rock, comme Alice Cooper, Kiss ou Led Zeppelin, et de leur goût pour les très jeunes filles. C'est lors d'une *party* chez Alice Cooper, en observant ces nuées de donzelles âgées de 11 à 16 ans, prêtes à tout pour qu'on les remarque, que Kim Fowley a l'idée de former le premier groupe de rock exclusivement féminin en piochant dans cette ruche d'ados électriques. Le film démarre l'instant d'après, lorsqu'on découvre les chemins parallèles de Joan Jett et de Cherie Currie. L'une est une brunette déterminée à marcher sur les traces de son idole, la loubarde et chanteuse de glam rock Suzi Quatro ; l'autre, une blonde timide qui ne jure que par Bowie. Joan plante son cours de guitare d'un larsen rageur tandis qu'à la fête du collège, Cherie avance sur scène le visage zébré d'un éclair façon Aladdin Sane et répond par deux doigts pointés aux quolibets qui s'élèvent après son interprétation douloureuse de *Lady Grinning Soul.*

LES *RUNAWAYS* PARVIENT À CAPTURER LA VIBRATION ROCK SI PARTICULIÈRE DES SEVENTIES, CETTE SUPERPOSITION CURIEUSE DE VULNÉRABILITÉ ET D'ARROGANCE.

Féminisme appliqué

Un embryon de groupe apparaît au cours de l'été 1975, en trio autour de Jett et de deux copines surfeuses. Mais ce n'est qu'à l'arrivée de la guitariste solo Lita Ford (seule vraie hard-rockeuse du lot) et lors du recrutement au faciès de Cherie par Kim et Joan – en chasse d'une Bardot rock'n'roll – que les Runaways prennent vie au fond d'une vieille caravane. Timorée, piètre chanteuse, Cherie Currie va finalement se révéler en "Cherry Bomb", du nom de la chanson que Fowley écrit en direct pour elle et dont elle s'approprie immédiatement le message incendiaire : celui d'une nana de 15 ans qui explose à la gueule de ses parents et de la société phallique tout entière. *"On n'est pas là pour parler de la libération de la femme mais de la libido de la femme"*, s'emporte le Pygmalion rugissant Kim Fowley – magistralement incarné par Michael Shannon.

"A l'époque, le féminisme est un combat dominant, explique Floria Sigismondi, *et pourtant, dans les interviews, ces filles racontent que cela ne les concerne pas. Alors qu'à travers leurs chansons, leurs attitudes, elles contribuent involontairement à ce mouvement. Elles vivaient quelque chose de trop intense pour s'arrêter et y penser. Objets d'une industrie, celle du disque et des concerts, gérée exclusivement par des hommes, leur survie dans cette jungle s'apparente par force à un combat féministe. La grande phrase de l'époque, c'est 'girls don't do that'. Les Runaways veulent au contraire montrer que les filles peuvent tout se permettre."*

Etoiles filantes

A la manière du génial *Presque célèbre* de Cameron Crowe en 2000, *Les Runaways* parvient à capturer la vibration rock si particulière des seventies, cette superposition curieuse de vulnérabilité et d'arrogance. Des premières répétitions aux séances de studio, de la reproduction du fameux English Disco, club angeleno où elles firent leurs débuts, jusqu'à la délirante tournée nippone, la reconstitution est admirable. Le film, comme le groupe, ne semble pas avoir de temps à perdre. Les Runaways ne publieront que deux albums avec Cherie Currie au chant – laquelle sera virée après avoir posé à moitié nue pour *Playboy* – et un troisième après son départ. En 1979, l'affaire était pliée.

Joan Jett, en tant que productrice exécutive du film, et Cherie Currie, comme source initiale du scénario, ont marqué le tournage par leur présence. *"Je me devais de leur rester fidèle sans pour autant les laisser trop intervenir dans la vision que j'avais de leur histoire,* explique Sigismondi. *Je voulais que le film parle de sa propre voix. Joan est quelqu'un de très pudique, ce qui n'est pas le cas de Cherie. J'ai donc dû trouver un équilibre entre ce que l'une et l'autre avaient bien voulu révéler de leurs relations, y compris amoureuses. Elles ne s'étaient pas revues depuis des années mais elles ont conservé des liens très intenses."*

Sans trop en rajouter, le film montre une Joan Jett très entreprenante avec Cherie qui, d'un bout à l'autre, semble traverser un long tunnel brumeux dont elle n'appréhende ni les dangers ni les possibles issues heureuses. Son personnage mélancolique intéresse en premier lieu la réalisatrice, qui lui offre une belle scène rédemptrice quand tout menace de s'écrouler, lorsqu'elle retourne dans sa famille et retrouve sa jumelle restée à veiller leur père alcoolique : celle-ci arbore désormais la même coiffure que la chanteuse que Cherie est devenue.

Ce groupe a eu une influence directe colossale sur les jeunes Américaines, et plus tard sur tous les groupes de rock féminins, des Bangles aux Plastiscines en passant par L7 ou The Donnas. Mais pour les sœurs Currie, au moment où leurs regards se croisent hors du brouhaha de la célébrité et du rugissement des amplis, c'est juste un abcès d'adolescence qui se cicatrise.

Les Runaways de Floria Sigismondi (2010), avec Kristen Stewart, Dakota Fanning, Michael Shannon, Riley Keough…

N.W.A VU PAR F. GARY GRAY

STRAIGHT OUTTA COMPTON

En 2015, le réalisateur et vidéaste américain raconte l'épopée du groupe de gangsta rap californien. Une relecture parfois romancée mais qui fait revivre les années 1985-1996. Par Thomas Blondeau

Réalisé par F. Gary Gray, *Straight Outta Compton* revient sur l'histoire du groupe de gangsta rap californien N.W.A, conspué en son temps par tout ce que l'Amérique blanche compte de bigots et de conservateurs pisse-vinaigre, cloué au pilori par le FBI en raison de la violence de ses textes (le subtil *Fuck tha Police*). L'histoire de N.W.A, qui charrie violences et règlements de comptes, gamins en ruines devenus millionnaires, menaces du FBI, disques de rap payables en millions de dollars, misère et rédemption, ne pouvait que faire mouche.

Straight Outta Compton, à défaut d'être un véritable biopic du groupe, (re)dessine une fresque vivace des pères fondateurs du rap californien : Ice Cube, enfant de bonne famille qui vit encore chez ses parents mais renferme une haine de l'Amérique blanche et de la "juiverie internationale", Dr. Dre, ghetto boy sans histoire et musicien passionné, et Eazy-E, un dealer de dope qui n'a que peu d'intérêt pour le rap. Puis MC Ren, celui qui sait écrire, et DJ Yella, qui mixe avec Dre dans les clubs locaux.

Autour de cette fratrie par défaut erre un second cercle dont l'influence est décisive : The D.O.C., qui a gratté quelques-uns des meilleurs textes du groupe, Jerry Heller, ami d'Eazy-E devenu manager et nœud d'une embrouille qui mettra fin à la carrière du groupe, et Suge Knight, bandit qui fondera le label Death Row, ravissant Dr. Dre à Ruthless Records, le label d'Eazy-E qui abrite alors N.W.A sous la gestion – hasardeuse – de Heller.

Le tableau est impeccable, mais une poignée de détails et de raccourcis gênent sa lisibilité, faisant de *Straight Outta Compton* un biopic romantique plutôt qu'un roman documenté. Sans doute, la présence de Dr. Dre et Ice Cube parmi les producteurs exécutifs pèse-t-elle. Jerry Heller, qui n'a étonnamment pas été consulté durant l'écriture du film en dépit de son caractère central à l'écran, détaille en effet dans sa biographie (*Ruthless: A Memoir,* 2006) la manière dont l'imposant Suge Knight force Eazy-E, membre du groupe et patron du label qui l'abrite, à signer le transfert de Dr. Dre chez Death Row, avec l'accord d'un Dre qui vient de tendre l'embuscade à son pote. Les deux hommes sortent vainqueurs – et millionnaires – de cette histoire : Dr. Dre est aujourd'hui le producteur le plus en vue de l'industrie du rap, tandis qu'Ice Cube a engrangé des millions au cours de sa carrière solo – Eazy-E est décédé en 1995, D.O.C. a perdu la voix et Yella cachetonne en boîte de nuit. Et c'est Heller (mort en 2016) qui hérite du mauvais rôle, même si Ice Cube en convient : *"En réalité, il a vraiment fait ce qu'il avait dit : faire les choses en règle. Quand on l'a rencontré* (en 1987 – ndlr)*, on vendait nos disques à l'arrière d'une voiture",* confiait-il au *New York Post.*

Si les rôles du producteur Cold 187um (Above the Law), qui a pesé sur l'esthétique de ce funk généreux tringlé de basses ronflantes et de synthétiseurs hypnotiques, ou de DJ Quik sont passés sous silence, le film déroule une histoire qui s'est jouée entre 1985 et 1996, lorsque Dr. Dre quitte Death Row pour fonder son label Aftermath – alors que l'histoire de N.W.A s'arrête en 1991. Et une foule de détails rend le voyage fascinant, forçant la cohérence de l'édifice : les larmes d'Eazy-E lorsqu'il réalise, devant un panneau publicitaire vantant les 5 millions d'exemplaires écoulés de *The Chronic* (premier disque de Dr. Dre paru chez Death Row), ce qu'il a vraiment perdu ; ou, en fond sonore dans un club, ce morceau des New-Yorkais de Wu-Tang Clan, qui s'apprête, après la tornade *The Chronic,* à redorer le blason de la côte Est. Et, dans un coin, le futur et l'héritage : un jeune "Snoop D.o.-double-g" plein d'entrain et un Tupac Shakur en devenir. Ce sont les relations, amitiés et trahisons, coups de pression et omerta qui ont dessiné, entre 1985 et 1996, l'un des épisodes les plus grandioses et les plus dégueulasses de l'histoire de la musique américaine. Entre chaos et réussite, tragédie et renaissance, l'épopée est forcément fascinante à l'écran.

© JAIMIE TRUEBLOOD/UNIVERSAL PICTURES

N.W.A – Straight Outta Compton de F. Gary Gray (2015), avec O'Shea Jackson Jr., Corey Hawkins, Jason Mitchell, Neil Brown Jr., Aldis Hodge…

© NETFLIX

TUPAC ET THE NOTORIOUS B.I.G. VUS PAR KYLE LONG

CLASSÉ SANS SUITE

Cette série s'immerge dans la guerre qui ravagea le rap US dans les années 1990 et s'acheva par les assassinats de Tupac Shakur et The Notorious B.I.G. Et questionne la recherche de la vérité. Par Bruno Deruisseau

Pour ceux qui ne l'auraient pas vécu ou mesuré à l'époque, le choc que représentent les assassinats de Tupac en septembre 1996 à Las Vegas puis de Notorious B.I.G. en mars 1997 à Los Angeles équivaut à imaginer, de nos jours, ceux de Kendrick Lamar et de son rival Drake. A partir du milieu des années 1990, Tupac et Biggie Smalls trustent le sommet d'une planète rap marquée par une violente opposition West Coast/East Coast. Les deux anciens amis devenus ennemis en sont les porte-étendards. A l'ouest, les Californiens Snoop Dogg, Tupac et Dr. Dre rassemblés par Suge Knight sous le label Death Row Records, à l'est les New-Yorkais Biggie Smalls et P. Diddy, créateur du label Bad Boys Records.

Si cette guerre est musicale – au *Who Shot Ya?* (1994) de Notorious B.I.G. répond le *Hit 'Em Up* (1996) de Tupac –, elle est aussi criminelle et commerciale, la frontière entre gangs et labels étant assez floue. Point d'incandescence d'une rivalité qui cesse après les meurtres, cette tragédie n'a jamais trouvé ses coupables. L'omerta règne et la probabilité que des policiers soient impliqués a rendu impossible la résolution des enquêtes, permettant ainsi les spéculations et théories du complot les plus folles.

A l'origine diffusée sur USA Network, *Classé sans suite* est une série de fiction documentaire qui raconte le temps qui précède la tragédie puis celui des tentatives de résolution judiciaire. Quelques mois après le meurtre de Biggie, le détective du LAPD Russell Poole est chargé de l'enquête, mais ses conclusions – certains policiers seraient complices – ne plaisent pas à sa hiérarchie, qui lui retire l'affaire. L'enquête est relancée en 2006, cette fois sous la direction du détective Greg Kading, qui finira, lui, par suggérer l'implication des directeurs des labels, P. Diddy et Suge Knight. Il sera dessaisi de l'affaire, mais en tirera un livre qui sert de terreau à *Classé sans suite*.

Pour saisir la triple ascendance de cette nouvelle *true crime story*, il suffit de se pencher sur la filmographie d'Anthony Hemingway, réalisateur de la moitié des épisodes. En plus d'avoir réalisé cinq des dix épisodes de *The People vs O.J. Simpson: American Crime Story*, il a dirigé des épisodes de deux séries signées David Simon : *Treme* et *The Wire*. *Classé sans suite* partage avec elles un membre de son casting : Wendell Pierce (Bunk dans *The Wire* et Antoine Batiste dans *Treme*). Si elle ne se hisse jamais au même niveau, *Classé sans suite* les a dans le viseur. Outre un excellent casting – de brillants *newcomers* dans le rôle des rappeurs et des acteurs plus aguerris dans ceux des inspecteurs (Josh Duhamel de la saga *Transformers* et Jimmi Simpson de *Westworld*) –, la série s'appuie sur une reconstitution historique et judiciaire soignée *(American Crime Story)* et sur une triangulation naviguant entre industrie musicale *(Treme)*, gangs et police *(The Wire)*.

A ce triangle thématique répond un autre triangle, cette fois temporel. La série fait dialoguer trois époques. Avant 1997, c'est le temps de l'innocence et de l'amitié, celui qui précède le conflit. Lui succède le temps du trauma et d'une première tentative de résolution à chaud, celle que Russell Poole mène de 1997 à 1999. Enfin vient une époque jumelle de la précédente, celle de la seconde tentative de résolution, plus archéologique, menée par Greg Kading, celle qui se penche sur le passé comme sur une matière froide. A ce titre, *Classé sans suite* illustre cette tendance qui semble animer les images depuis quelque temps, à savoir une dialectique entre notre siècle et le précédent : quel héritage des années 1970, 1980 ou 1990 devons-nous emmener avec nous ou au contraire abandonner au moment d'embrasser pleinement le XXIe siècle ?

Plus de vingt ans après les faits et alors que le rappeur de 20 ans XXXTentacion vient d'être assassiné dans les mêmes circonstances *(drive-by shooting)* que ses deux aînés morts à 24 et 25 ans, l'Amérique dépeinte dans *Classé sans suite* tente de s'expliquer avec les fantômes d'une jeunesse dont les meurtriers n'ont jamais été identifiés. Quand on sait que ce double meurtre donnera lieu à un film en fin d'année – *City of Lies* de Brad Furman avec Johnny Depp dans le rôle de Russell Poole –, il devient clair que cette non-justice résonne avec le présent du pays. Dans une Amérique post-vérité, *Classé sans suite* est le trajet d'une obsession – découvrir la vérité – autant que d'un triste constat – l'impossibilité d'y accéder.

Classé sans suite, série créée par Kyle Long (saison 1, 2018), avec Wavyy Jonez, Marcc Rose, Josh Duhamel, Jimmi Simpson…

LES FAUX BIOPICS

LE FAUX POUR LE VRAI

Du pastiche à l'hommage, de la fiction à la réalité, plusieurs faux biopics mettent en scène des rockeurs imaginaires, en laissant parfois deviner leurs modèles d'origine dans toute leur vérité. Par Noémie Lecoq

Dresser la biographie d'un artiste en images et retracer fidèlement son parcours : le principe du biopic limite toute tentative de s'écarter de la réalité et porte son poids d'obligations morales, voire légales. En fonction du sujet choisi, cela peut donner des hagiographies un brin ennuyeuses ou des œuvres passionnantes, comme *Control* (sur Ian Curtis de Joy Division), *Walk the Line* (sur Johnny Cash) ou *Love & Mercy* (sur Brian Wilson), soit des films qui satisfont la nostalgie de ceux qui connaissent déjà l'histoire et la curiosité de ceux qui veulent la découvrir.

Humour corrosif

Quand un réalisateur prend le parti de se lancer dans un faux biopic, où les personnages portent des noms imaginaires, il peut au contraire prendre des libertés vis-à-vis du réel et le détourner au service du scénario. Le premier objectif qui vient à l'esprit est l'humour. Citons par exemple *Spinal Tap*, réalisé en 1984 par Rob Reiner, qui reste la référence absolue en matière de *mockumentary* (en VF, documentaire parodique). On suit les péripéties tordantes d'un faux groupe de heavy-metal, dont les trois musiciens écervelés, égotistes et ridicules rappellent des situations que les fans de rock connaissent bien. Le choc des gags à répétition est renforcé par ce côté vériste. C'est le cas aussi d'*A Mighty Wind* (2003), réalisé par Christopher Guest, acteur et scénariste de *Spinal Tap*. Cette fois, il est question de la reformation de trois groupes folk des sixties après des décennies de pause. Les blagues sont moins potaches, mais l'ironie reste mordante autant vis-à-vis des musiciens que pour leur entourage, avec des observations impitoyables sur le revival folk américain. La fiction permet alors d'érafler les mythes sans citer de noms, sans froisser les susceptibilités, mais sans se priver de mettre le doigt sur l'absurdité de certains aspects bien réels du monde de la musique.

Une biographie réinventée

Le faux biopic rend possible l'exagération. *Tenacious D et le médiator du destin* (2006) de Liam Lynch invente ainsi une biographie complètement farfelue au groupe bien réel de Jack Black, à commencer par la rencontre du duo, jusqu'à leur quête d'un médiator appartenant à Satan (incarné par Dave Grohl) dont ils auraient besoin pour devenir des légendes du rock.

Ce n'est pas la première fois qu'un artiste décide de romancer sa propre histoire pour le grand écran : *Purple Rain* (1984) d'Albert Magnoli est un témoignage frappant à la gloire de Prince. Le musicien y joue The Kid, l'un de ses innombrables avatars. La frontière entre fiction et réalité s'estompe pour devenir une "demi-autobiographie". La majeure partie du tournage a bien eu lieu dans son fief de Minneapolis. Les flamboyantes scènes de concert font oublier le côté un peu mièvre de l'intrigue sentimentale et on s'intéresse surtout au moment où Prince sort d'une condition de petite célébrité pour accéder au statut de superstar – ce qui n'était qu'un fantasme avant la sortie du film deviendra une réalité après.

Si dans ces deux films les protagonistes viennent de la vraie vie, d'autres films rock développent une galerie de personnages fictifs où on devine, en filigrane, à qui ils font référence. Le poignant *Last Days* (2005) de Gus Van Sant retrace, de façon à peine déguisée, les derniers jours de Kurt Cobain, même si le protagoniste porte un tout autre nom (le cinéaste avouera qu'il redoutait de se faire poursuivre en justice par Courtney Love). Des vêtements portés par Michael Pitt à sa coiffure, en passant par la maison près des bois où il vit et les chansons d'une noirceur vénéneuse qu'il joue, tout renvoie explicitement au leader de Nirvana.

Sur un ton moins sérieux mais aussi touchant, en mode comédie noire, *Inside Llewyn Davis* (2013) des frères Coen

Michael Pitt dans *Last Days* de Gus Van Sant (2005).

raconte les galères d'un musicien folk de la scène de Greenwich Village du début des années 1960. Llewyn Davis n'a jamais existé, mais une partie de son histoire provient de l'autobiographie posthume de Dave Von Ronk, publiée en 2005. L'affiche du film s'inspire d'ailleurs de l'un des albums de l'Américain, *Inside Dave Van Ronk*. L'exploration de ce héros peu connu donne l'occasion de se replonger dans toute une époque, un mouvement musical ou une sous-culture du rock.

Visions kaléidoscopiques

Deux autres films le font à merveille, avec la même ambition cinématographique : *Presque célèbre* (2000) et *Velvet Goldmine* (1998). Le premier se concentre sur un double du réalisateur, Cameron Crowe, qui pendant son adolescence dans les seventies pige pour le magazine *Rolling Stone* et part couvrir les tournées d'un groupe imaginaire, Stillwater – Cameron Crowe calque sur ces personnages fictifs différentes aventures qui lui sont réellement arrivées en compagnie de The Allman Brothers Band, Led Zeppelin, ou encore Lynyrd Skynyrd. Le destin de

DANS *PRESQUE CÉLÈBRE*, CAMERON CROWE SE REMÉMORE AVEC AMOUR UNE PÉRIODE CHARNIÈRE DE SON ADOLESCENCE ET FAIT VIVRE CETTE SCÈNE ROCK FRACASSANTE À CEUX QUI NE L'ONT PAS VÉCUE, MÊLANT VRAI ET FAUX BIOPIC.

ces rockeurs de fiction s'entremêle avec de vraies personnes jouées par des acteurs : le journaliste Lester Bangs (incarné par Philip Seymour Hoffman), la groupie Penny Lane (qui représente à la fois Pennie Lane Trumbull, Pamela Des Barres et Bebe Buell) et The Legendary Red Dog (roadie vétéran des Allman Brothers). Le cinéaste se remémore avec amour une période charnière de son adolescence et fait vivre cette scène rock fracassante à ceux qui ne l'ont pas vécue, mêlant vrai et faux biopic.

Même impression avec *Velvet Goldmine* sur le glam rock, où le décalage entre fiction et réalité est encore plus troublant. Le personnage de Brian Slade, icône androgyne, est un reflet de David Bowie période Ziggy Stardust (et Slade était le nom d'un vrai groupe du glam), tandis que Curt Wild renvoie directement à Iggy Pop – les scènes où Ewan McGregor chante *Gimme Danger* et *T.V. Eye* des Stooges, tignasse blonde et torse nu, ne laissent planer aucun doute sur son modèle. Loin d'une bio dissimulée des deux artistes, le film va puiser dans le réel et l'imaginaire sans structure linéaire.

La bande originale brouille encore plus les pistes en proposant des reprises de classiques glam par des groupes fictifs éphémères où l'on croise notamment Thom Yorke et Thurston Moore : un jeu de masques qui donne le tournis mais qui correspond à ce que fut le vrai Bowie avec ses avatars successifs. Ce biopic de Todd Haynes est faux dans la lettre mais authentique dans l'esprit.

© MK2 DIFFUSION

L'ESTHÉTIQUE ROCK

***Grease* de Randal Kleiser (1978).**

© PARAMOUNT PICTURES

Psych-Out de Richard Rush (1968).

LES SÉRIES B PSYCHÉDÉLIQUES

EN PLEIN

Des invitations au voyage de 1967, c'est la plus cool. Entendue quelques mois auparavant dans la bouche de John Lennon – en ouverture de *Tomorrow Never Knows* (*Revolver,* 1966) plus précisément –, l'expression *"Turn off your mind, relax and float downstream…"* a en cette année groovy valeur de précepte absolu. De quoi en faire une parfaite réplique de cinéma dans le vent, et ce d'autant que la formule *("Débranche ton esprit, détends-toi et laisse-toi emporter par le courant…")* est tirée d'un livre de Timothy Leary, *The Psychedelic Experience.*

Un *Trip* psychédélique

En accompagnant le don d'une capsule d'acide d'une citation évoquant à la fois le Beatle pensant et le pape du LSD, Bruce Dern annonce la couleur (flashy en diable) de l'odyssée à laquelle il convie Peter Fonda au début de *The Trip.* Bénéfice annexe : le film de Roger Corman coche avec cette réplique deux des cases d'un cahier des charges inspiré du patronyme de son producteur, le mogul du cinéma d'exploitation Samuel Z. Arkoff – A pour Action, R pour Revolution, K pour Killing, O pour Oratory, le F faisant des heures sup avec Fantasy et Fornication.

Au cinéma, la peur peut rapporter gros. Les mœurs de l'étrange peuplade à cheveux longs et minijupes inquiètent les parents ? Jackpot pour Arkoff, aucun des ingrédients chers au patron d'American International Pictures ne faisant défaut dans *The Trip* : onirisme, sujets tabous, seins nus et l'inévitable meurtre – halluciné, mais meurtre quand même. Avec, en sus, l'un des arguments dramatiques les plus en vogue des années Flower Power.

Las de la société du fric, un publicitaire de Los Angeles (Peter Fonda) confie son destin à deux gourous du LSD (un Bruce Dern à barbe professorale et un Dennis Hopper en toge écarlate), entreprend d'élargir son champ de conscience et part à la dérive sur le fleuve psychédélique. Un cours d'eau riche en cascades et tourbillons, d'où un enchaînement de visions d'un surréalisme d'autant plus *trippy* qu'une bande-son signée d'un ancien guitariste de Bob Dylan (Michael Bloomfield, alors leader de l'Electric Flag) leur garantit un kaléidoscopique surcroît de couleurs.

En direct de Haight-Ashbury

L'année suivante, la guitare change de mains : dans *Psych-Out,* le scénariste de *The Trip,* un certain Jack Nicholson, devient le soliste d'un groupe de rock de San Francisco, Mumblin' Jim. Bienvenue au paradis hippie de Haight-Ashbury, que découvre une innocente (Susan Strasberg) venue y chercher son mystique de frère (Bruce Dern, relooké Raspoutine). S'ensuit un trip agité, qu'annonce une farandole de rose bonbon, de vert pomme, de rouge tulipe et de jaune canari : si le morceau que joue Mumblin' Jim lors de l'obligatoire scène de danse est un clone du *Purple Haze* ("brume violette") de Jimi Hendrix, l'origine de la brume en question est révélée par un graffiti, *"Dieu est en vie et il habite dans un morceau de sucre".* Lesquels morceaux de sucre figurent au menu présumé des Seeds et du Strawberry Alarm Clock, vedettes musicales du film avant de figurer quatre ans plus tard au générique de l'historique anthologie *Nuggets.*

Drogue, sexe et rock'n'roll

Autres futures têtes d'affiche de *Nuggets,* les Standells et le Chocolate Watchband fournissent la bande-son – et, dans le cas

© AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES

Dennis Hopper dans *The Trip* de Roger Corman (1967).

TRIP

Guitares électriques et LSD, minijupes et maxi-délire : dans les films produits par American International Pictures, le rock des *late sixties* s'offre de bien étranges voyages. Par Bruno Juffin

des premiers, le titre – d'un chef-d'œuvre d'opportunisme, *Riot on Sunset Strip* (1967). Profitant des affrontements entre jeunes et police qu'a entraînés l'année précédente l'imposition d'un couvre-feu sur Sunset Boulevard, le gang d'Arkoff nourrit d'images d'archives les mésaventures d'une lycéenne modèle (Mimsy Farmer) tombée dans le piège de la drogue, du sexe et du rock'n'roll – lequel rime ici avec viol.

Un scénario pour nanar n'a jamais empêché un film de devenir culte : à l'exubérance des Standells et d'un Chocolate Watchband au chanteur possédé par Mick Jagger, on ajoutera aux raisons d'adorer *Riot on Sunset Strip* l'inoubliable scène de danse de Mimsy Farmer sous LSD. Deux ans avant le *More* de Barbet Schroeder, une légende du cinéma rock est née.

Délires kitsch

Autre légende, parfumée au soufre celle-là, le poète, scénariste et réalisateur Robert Thom. Un authentique agité de l'Œdipe, qui s'épanouit au service d'American International et à la faveur du hiatus séparant le cinéma des grands studios de celui du Nouvel Hollywood. Au premier, Thom emprunte des stars féminines sur le déclin, Shelley Winters et Jennifer Jones. Du second, il pressent la fièvre nihiliste. En résultent deux des films les plus azimutés d'une période qui n'en est guère avare, *Wild in the Streets* (*Les Troupes de la colère*, 1968) de Barry Shear et *Angel, Angel, Down We Go* (1969), qu'il écrit et réalise.

Le personnage de mère de *La Fureur de vivre* était un poil castrateur ? Héritant de celui de *Wild in the Streets*, Shelley Winters en fait des tonnes dans le registre harpie. Devenu rockstar, son fils – un genre d'Elvis rivalisant de mégalomanie avec Jim Morrison – use de son charisme pour obtenir que l'âge du vote soit baissé à 14 ans, se retrouve élu président des Etats-Unis et conjure le péril vieux en envoyant les plus de 30 ans en camp de rééducation. Où, LSD obligatoire aidant, ils se muent en zombies.

Au cynisme carabiné de ses dialogues, à sa satire d'une société où politiciens et artistes rivalisent de démagogie, à son esthétique pop et à la vélocité de son montage, la dystopie scénarisée par Thom ajoute des chansons signées de l'une des meilleures équipes de songwriters des années Brill Building, Barry Mann et Cynthia Weil.

L'une d'elles étant parvenue à s'infiltrer dans les hit-parades, Mann et Weil reprennent l'année suivante du service pour l'unique film mis en scène par Thom, *Angel, Angel, Down We Go*. Soit quelque chose comme le *Théorème* de Pasolini revu et (méchamment) corrigé par Kenneth Anger, Thom s'amusant à mettre dans la bouche de celle qui incarna à l'écran Bernadette Soubirous des répliques du genre : *"J'ai joué dans trente films de cul, et je n'ai jamais simulé un orgasme."*

L'ex-star du porno, c'est Jennifer Jones, ici affligée d'un époux gay et d'une fille un poil enrobée. Débarque un chanteur de rock. Pantalon de cuir, torse d'Iggy Pop, jeux de vilain et refrains malsains : du psychédélisme de sa chanson-titre – quelque chose comme le *Paper Sun* de Traffic revu par un parolier pervers – aux trésors de sadisme qu'il déploie pour exterminer la famille américaine, tout concourt à faire de *Angel, Angel, Down We Go* un monument de kitsch. Et un flop au box-office, ce qui, phobie des hippies consécutive à l'affaire Manson aidant, n'empêchera pas cet authentique film d'auteur de refaire surface sous le titre de *Cult of the Damned*.

© AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES

LE CINÉMA ROCK DES 50'S

L'ESPRIT DU

Dans les années 1950, le cinéma se met au diapason de cette décennie de grande mutation. Rébellion, pulsions sexuelles, soif de liberté, jeunesse irriguent, à l'instar du rock naissant, des films comme *L'Equipée sauvage*. **Par Serge Kaganski**

Gene Vincent dans *La Blonde et moi* de Frank Tashlin (1956).

© 20TH CENTURY FOX FILM CORPORATION/COLLECTION CHRISTOPHEL/AFP

One, two, three o'clock, four o'clock, rock", etc : les strophes infectieuses du *Rock Around the Clock* de Bill Haley jaillissent au détour d'une scène de *Graine de violence,* consacré à la délinquance juvénile. Ce film de Richard Brooks sorti en 1955 est généralement considéré comme le tout premier signe des liens entre le rock et le cinéma. Certes, c'est la première fois que l'on entend la nouvelle "musique du diable" dans une production hollywoodienne.
Son usage revêt une certaine logique : dans son style très gauche morale didactique, respectable mais un peu chiant, Brooks dépeint ici le malaise d'une partie de la jeunesse américaine et les difficultés de la société pour y répondre. Le rock étant par ailleurs la nouvelle sensation prisée des ados (qu'ils soient *white trash* ou issus des *suburbs* huppées), recelant une charge érotique et rebelle, il y avait une certaine logique à ce qu'un film hollywoodien délaisse pour une fois ses habituelles B.O. orchestrales et se lance dans son premier rock comme on enverrait un ballon d'essai. *Graine de violence* donc, 1955, acte de naissance officiel du compagnonnage cinérock.

Rebelle sans cause

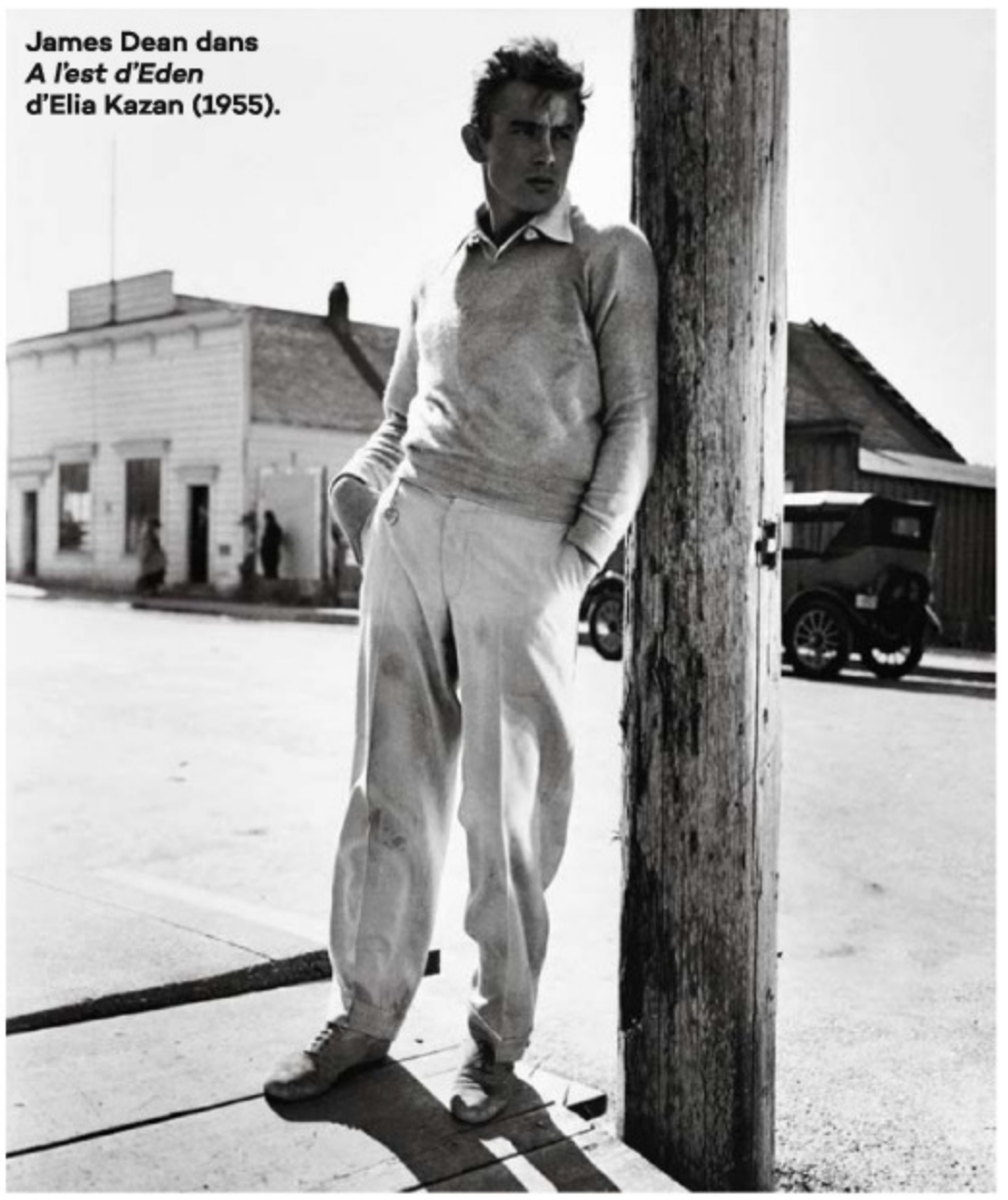
Pour autant, on optera pour une lecture moins officielle de l'histoire, mais sans doute plus profonde et plus significative. En 1953 sort *L'Equipée sauvage,* série B réalisée par László Benedek, avec Marlon Brando dans le rôle principal d'un chef de gang. Le film raconte comment une bande de motards sème la pagaille et la peur dans une bourgade de l'Amérique profonde. On n'y entend pas un seul riff de rock, mais dans son récit, son style, sa direction d'acteur, ce film projette les mêmes sensations et les mêmes fantasmes que le rock.
Descendants des *outlaws* et cowboys des westerns, Brando et sa bande se distinguent en tout point de l'Américain moyen : ils ne travaillent pas, détestent la police et toute figure d'autorité, sont vêtus de cuir, se déplacent à moto et en bande. Ils incarnent l'érotisme, la liberté, l'aventure, tout ce que brident la vie rangée et la conformité aux normes sociales. Une fille demande à Johnny/Brando : *"Hey, tu te rebelles contre quoi ?"*, ce à quoi il rétorque : *"Qu'est-ce que tu me proposes ?"* La figure du "rebelle sans cause" est née là, résumant un pur sentiment pulsionnel de révolte, sans marqueur idéologique. Sexe, révolte sans agenda, liberté : on a là la synthèse chimiquement pure de ce que sera bientôt le rock.

Avant Elvis

Car l'autre prodige de ce film, c'est qu'il fut réalisé avant qu'Elvis ne rencontre par hasard Sam Phillips en 1954 à Memphis et enregistre dans les studios Sun *That's All Right,* première pierre officielle de l'Eglise du rock. Signe de ce télescopage chonologique, une fameuse photo d'Elvis chevauchant une moto et arborant une casquette semble le décalque d'un cliché de Brando dans *L'Equipée sauvage.*
Scoop : les liens entre rock et cinéma auraient donc débuté avant que le rock ne soit inventé aux yeux du monde (soit, à l'époque, aux yeux de l'Amérique wasp). Eh oui, c'est dingue. *L'Equipée sauvage* est en fait le premier exemple d'une intuition qui court tout au long de ce hors-série : pour qu'on reconnaisse dans un film une vibration rock, nulle obligation d'y entendre du rock, ●●●

des personnages en marge des normes dominantes, un style sexy, un mix de beauté et de sauvagerie suffisent à apposer ce fameux label rock. C'est même l'essentiel, en fait.
On ne compte plus les films mainstream, bourgeois, académiques où l'on entend rugir les guitares électriques dans la B.O. En revanche, les films qui vaporisent du trouble, du danger, une attitude défiante, une odeur de sexe, une vision de la vie qui ne se résume pas à faire carrière, des enfants et accumuler des biens, un refus de marcher droit dans les clous du capitalisme et du consumérisme, à l'instar de *L'Equipée sauvage,* ceux-là sont "rock", même si on n'y entend pas l'ombre d'un riff.

Une vague de désir
Si le rock infiltre le cinéma en ce mitan des années 1950, ce n'est donc pas tant parce qu'il se met à coloniser les B.O. que parce qu'un nouveau type de charge sexuelle, plus violent, plus brutal, plus frontal, plus séditieux, moins lissé et policé, s'empare du grand écran. Ce n'est pas un hasard si Marlon Brando est la star de *L'Equipée sauvage* : la génération de l'Actors Studio est contemporaine de celle des pionniers du rock et, aux côtés de Brando, quoique pour une période plus brève, James Dean sera l'autre icône impérissable de cette époque, tandis que côté féminin Marilyn incarne à elle seule la pin-up voluptueuse, sexuelle, qui s'associe à l'imagerie du rock.
A l'est d'Eden, La Fureur de vivre, Sur les quais, L'Homme à la peau de serpent sont autant de films qui ne parlent pas nécessairement de rock ni ne le font tinter dans leurs bandes-sons, mais qui exsudent les mêmes sensations, les mêmes fantasmes, les mêmes projections, les mêmes images : violence et sensualisme, mal-être et appétit de vivre, révolte qui ne sait pas se formuler et passe par le corps, érotisation maximale de la figure du *bad boy,* jeu d'acteur fondé sur une exacerbation de l'intériorité et l'idée de performance physique, stylisation proche du rock



James Dean dans *A l'est d'Eden* d'Elia Kazan (1955).

LA *LA BLONDE ET MOI* FAIT FIGURE DE MATRICE POUR TOUS CES FILMS DE FAIBLE NIVEAU, CES *EXPLOITATION MOVIES* QUI CAPITALISENT SUR UNE MODE ET QUI DONNERONT TOUTE UNE GUIRLANDE TOC D'*ELVIS MOVIES* OU DE *BEACH MOVIES*.

avec les coiffures gominées, le port du blouson comme une seconde peau (motif particulièrement accentué dans *L'Homme à la peau de serpent*)…
Tous ces films sont sans doute plus proches de l'esthétique et de l'esprit du rock que le célèbre *La Blonde et moi,* qui est pourtant l'un des meilleurs documents visuels sur le rock naissant de cette époque. Paradoxe ? Non, dans la mesure où on suit notre idée selon laquelle un film devient rock par son style et son type de récit plutôt que par sa musique. Mais tout dépend aussi du regard posé sur *La Blonde et moi.*

Le rock fait tapisserie
Si l'on suit le point de vue des producteurs du film (et de Frank Tashlin ?), le rock est exploité (voire méprisé) comme simple vecteur de commercialisation surfant sur la vague du moment, à l'égal des mensurations de la star du film, Jayne Mansfield.
Les personnages principaux eux-mêmes semblent ne pas calculer les rockeurs pourtant appelés à devenir mythiques (Eddie Cochran, Gene Vincent, Little Richard, Fats Domino, soit la crème de l'époque) qui défilent en marge de leur histoire, comme un simple décor, une vaporisation de l'air du temps. Néanmoins, Tashlin leur accorde du temps d'antenne, a le bon goût de ne pas couper leurs chansons en plein milieu : résultat, aux yeux des fans de rock et d'esthétique vintage fifties, *La Blonde et moi* reste un des artefacts les plus précieux témoignant de cette époque tout en chromes et néons. Ceux-là ne regardent que les intermèdes musicaux du film, se fichant de son histoire à l'eau de rose et de ses rebondissements de série Z.

Art vs business
Ici, le mariage cinérock repose sur un heureux malentendu, et s'il offre le bonheur de voir quelques rockeurs iconiques en action, sa nature d'objet filmique inoffensif et son esprit condescendant le situe à l'opposé du sulfureux *L'Equipée sauvage*. *La Blonde et moi* fait figure de matrice pour tous ces films de faible niveau, ces *exploitation movies* qui capitalisent sur une mode et qui donneront toute une guirlande toc d'*Elvis movies* (lire p. 74) ou de *beach movies* (ces films avec Frankie Avalon et Annette Funicello alliant amourettes de jeunes, plage et surf rock) incarnant la pasteurisation du rock et sa récupération par le big business.
Comme le rock, l'alliage cinérock a toujours oscillé sur cette tension dialectique entre vil commerce et créativité, entre rébellion contre le système et récupération par la puissante industrie de l'entertainment. Plus tard, il y aura Woodstock, Scorsese, Jarmusch… d'un côté, les biopics chromés sur tranche de l'autre, mais entre l'authentique sensibilité rock et le coup commercial, l'alliage cinérock atteindra une forme de normalité, devenant presque un genre en soi.
Dans les années 1950, cette dualité entre l'art et le commerce existait déjà, mais la rencontre du rock et du cinéma était encore balbutiante, revêtant le charme inégalable et vibratile des premières fois. Quoi de plus excitant qu'un premier baiser *(La Blonde et moi),* si ce n'est une première étreinte *(L'Equipée sauvage)* ? Ainsi le cinéma a-t-il été pris par le rock, à moins que ce ne soit le contraire.

© WARNER BROS.

Marlon Brando dans *L'Equipée sauvage* de László Benedek (1953).

© COLUMBIA PICTURES CORPORATION

LE FÉTICHISME ROCK

SPECTRES SONORES

Timidement présent dans le cinéma à ses débuts dans les années 1950, le rock, en tant que musique et style, est revenu hanter les films des décennies suivantes comme fétiche embaumé ou fantôme mélancolique. **Par Gérard Lefort**

***Grease* de Randal Kleiser (1978).**

C'est une longue histoire d'amours plus ou moins contrariés et contrariants. Lorsque dans les années 1950 la musique rock'n'roll explose aux Etats-Unis, le cinéma hollywoodien, éternel documentariste en direct de l'actualité américaine, en tient plus ou moins compte, quoique avec réticence, eu égard à la réputation rebelle et contestataire de ce nouveau genre musical, mais en fait quand même état dans quelques rares films. Pour mémoire, trois fameux essais emblématiques.

Premiers riffs

En 1955, *Graine de violence (Blackboard Jungle),* produit par la MGM et réalisé par Richard Brooks, insère pour la première fois du rock'n'roll dans une musique de film avec le célèbre *Rock Around the Clock* de Bill Haley et ses Comets. Vivement engagé (à gauche), ce film sur la délinquance juvénile dans une école de quartier trouve sa bande-son idéale et son écho dans les accents "rockailleux" de Bill Haley.

Un an plus tard (1956), une autre major, la Fox, se penche sur le même problème musical, mais à des fins nettement plus caustiques quoique hilarantes avec *La Blonde et moi (The Girl Can't Help It),* réalisé par le maestro de la déconne, Frank Tashlin. La bande musicale ratisse très large puisqu'elle réunit en un vaste fourre-tout : Gene Vincent and His Blue Caps *(Be-Bop-A-Lula),* Eddie Cochran *(Twenty Flight Rock),* The Platters *(You'll Never Never Know),* Little Richard *(She's Got It, Ready Teddy),* Fats Domino *(Blue Monday)* ou encore Julie London *(Cry Me a River).* Autant de titres introduits au chausse-pied, de vagues illustrations n'ayant qu'un très lointain rapport avec l'intrigue qui n'avait qu'un but : diviniser miss Jayne Mansfield dans le rôle d'une adorable et fausse idiote prétendant à la célébrité musicale avec un solo de sirène hurlante à décoller les papiers peints.

Dernier cas, cette fois crucial : *Le Rock du bagne (Jailhouse Rock),* réalisé en 1957 par Richard Thorpe et qui marque d'une pierre incandescente la première prestation mémorable d'Elvis Presley au cinéma après ses débuts en second rôle dans *Le Cavalier du crépuscule (Love Me Tender)* de Robert D. Webb et *Amour frénétique (Loving You)* de Hal Kanter. Fort de sa colossale popularité (en 1956, Presley représente à lui seul plus de la moitié des ventes de 45 tours de sa maison de disques RCA), Elvis est cette fois acteur principal du film et surtout l'interprète turbulent et sexy de tubes fameux, dont le *Jailhouse Rock* du titre mais aussi *I Want to Be Free, Treat Me Nice* ou *Baby I Don't Care.*

Certains détecteront en direct que c'est déjà le début de la fin pour un Elvis qui, cédant aux sirènes d'Hollywood, met le pied dans la récupération par le système. Une première marche vers la phase terminale qui, sur le tard de sa carrière, le verra ressurgir en crooner bouffi pour mémères de Las Vegas. Certains autres, fanas inconditionnels du King, noteront, moins apocalyptiques, que dans *Jailhouse Rock,* Elvis y va du pelvis comme jamais et qu'il brûle encore de son inimitable charisme homo-érotique. Le rock "pur" serait-il donc indissoluble dans le cinéma ?

Rock'n'roll attitude

Une grosse dizaine d'années plus tard (années 1960-1970), quand Hollywood réalise enfin, télévision oblige, que son hégémonie est déjà un souvenir, va s'amorcer un gigantesque retour en arrière vers un âge présumé d'or du cinéma américain, qui va revisiter à peu près tous les genres : polar, comédie musicale, science-fiction, western, drame sentimental, récit épique et, pas si anecdotiquement que ça, le film à rock'n'roll. Ce recyclage, toujours en cours, trouve son apogée en la personne de Steven Spielberg, dont la filmographie est à cet égard un modèle (à part le western, on ne voit guère de genre "biblique" qui lui ait échappé).

Dans le cas des films "à rock", ce qui frappe, c'est l'actualisation de la nostalgie, sinon sa modernité, vers une rock'n'roll attitude. Là encore, il faut distinguer les films qui font explicitement •••

DANS *GREASE*, L'ARCHI-TUBE *YOU'RE THE ONE THAT I WANT* EST TYPIQUE D'UNE MIXTURE D'ÉPOQUE, ENTRE VARIÉTOCHE ET PROTO-DISCO, MÊME SI JOHN TRAVOLTA, DANSEUR HORS PAIR, EN PROFITE POUR S'Y TORTILLER DE FAÇON QUASI PORNOGRAPHIQUE EN CITATION VIVANTE DE PRESLEY.

© PARAMOUNT PICTURES

Alice dans les villes de Wim Wenders (1974).

Blow-Up de Michelangelo Antonioni (1966).

Peggy Sue s'est mariée de Francis Ford Coppola (1986).

Taxi Driver de Martin Scorsese (1976).

●●● référence à la musique rock des années 1950, jusqu'à la caricature ou la muséification, et ceux moins directement illustratifs qui, de façon fantomatique mais non moins prégnante, participent à la prolongation de l'esprit survolté qui irrigua la musique rock. Deux films dans la catégorie dite à nostalgie : d'une part *Grease* de Randal Kleiser, sorti en 1978, d'autre part *American Graffiti* de George Lucas, en 1973.

Grease ressuscite l'été 1958 qui voit apparaître dans une ville américaine Sandy Olsson (Olivia Newton-John), une lycéenne australienne en vacances aux Etats-Unis. Elle y rencontre Danny Zuko (John Travolta), chef d'une bande de pseudo-loubards, les T-Birds, elle-même en grande rivalité avec la bande des Scorpions. Telle la course des chars dans *Ben Hur,* un homérique affrontement automobile sera censé les départager.

Le vestiaire du film est une impeccable citation des fifties rock. Pour les garçons : gomina, coiffure dite Pompadour, T-shirt blanc aux manches retroussées sur les biceps, jeans Levi's 501, Perfecto. Pour les filles : frange, queue de cheval, chemisier au col relevé, jupe en corolle très serrée à la taille, socquettes blanches et mocassins. Mais la musique ne suit pas : l'archi-tube du film, *You're the One That I Want* (ou-ou-ou), signé par John Farrar, est typique d'une mixture d'époque, entre variétoche et proto-disco, même si Travolta, danseur hors pair, en profite pour s'y tortiller de façon quasi pornographique en citation vivante de Presley. Au final, la morale est rabat-joie : tous des braves garçons et des chics filles, dans le fond.

Plus intrigant et inquiétant, *American Graffiti* de George Lucas sorti en 1973. *"Où étiez-vous en 1962 ?"*, demandait la bande-annonce du film. Réponse autobiographique de George Lucas : à Modesto (Californie), où quatre copains de lycée fêtent leur fin d'année scolaire, juste avant des études universitaires sur la côte Est. Les gaillards passent la nuit à rôder sur l'avenue principale de la ville, à la recherche de jolies filles. Surtout Curt (Richard Dreyfuss), qui s'échine à retrouver une belle blonde croisée à la volée au volant de son cabriolet blanc Ford Thunderbird.

Tout à son obsession, il s'acoquine avec des "voyous", le gang des Pharaons. S'ensuivra, entre autres, une course de dragsters avec carambolage à la clé. Au petit jour, les quatre copains se séparent, en route vers un futur qui n'a pas beaucoup d'avenir. Juste avant le générique de fin, des intertitres nous informent que l'un mourra au Viêtnam, l'autre dans un accident de voiture et que le troisième deviendra agent d'assurances sans arriver à s'extirper de son patelin natal. Seul Curt, doublon transparent de George Lucas, s'en sortira, en devenant écrivain.

Le blues est là, mais le rock aussi : des titres de Chuck Berry, Buddy Holly, Bill Haley, etc., diffusés sur les autoradios, en direct

TOUT AU LONG DES ANNÉES 1970, LES CITATIONS VONT SE BOUSCULER CHEZ WENDERS : DANS *SUMMER IN THE CITY*, QUI DÉCRIT LES ERREMENTS URBAINS D'UN EX-TAULARD, LE ROCK, COMME UNE PAUSE REVITALISANTE, DIFFUSE DANS LES JUKE-BOX CHUCK BERRY, LES KINKS, LES TROGGS, LES LOVIN' SPOONFUL OU GENE VINCENT.

PEGGY SUE © SONY PICTURES TELEVISION INTERNATIONAL. TAXI DRIVER © COLUMBIA PICTURES CORPORATION
ALICE DANS LES VILLES © FILMVERLAG DER AUTOREN. BLOW-UP © MGM.

Outsiders de Francis Ford Coppola (1983).

d'une station pirate locale animée par Wolfman Jack, DJ légendaire des années 1960, qui interprète ici son propre rôle.

Mythologie rock

Dans ces mêmes années 1960-1970, hormis ces films où le rock est exactement cité et audible, il s'en trouve une palanquée d'autres, aux Etats-Unis et ailleurs, où, le plus souvent par bouffées, souffle la tempête de la culture rock. En Europe, deux cas flagrants : *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni et les premiers films de Wim Wenders.

Dans *Blow-Up* (1966), la scène est fameuse bien qu'apparemment hors sujet : Thomas, le jeune dandy photographe (David Hemmings), entre par hasard dans un club londonien où se produisent The Yardbirds (époque Jimmy Page et Jeff Beck). Un pur moment de rock. A la fin du concert, Thomas récupère de haute main le manche d'une guitare que le leader du groupe a balancé dans le public. Mais aussitôt sorti de la salle, il s'en débarrasse sur le trottoir. Symbole ! Symbole ! : le rock ne casse plus des briques et ne vaut peut-être plus un clou.

Le cas Wenders "sous rock" est encore plus parlant, dès ses premiers films, et singulièrement un court métrage, *3 amerikanische LP's,* consacré à trois pochettes de disques rock. Tout au long des années 1970, les citations vont se bousculer : dans *Summer in the City* (1971), qui décrit les errements urbains d'un ex-taulard, le rock, comme une pause revitalisante, diffuse dans les juke-box Chuck Berry, les Kinks, les Troggs, les Lovin' Spoonful ou Gene Vincent. Et dans *Alice dans les villes* (1974), Rüdiger Vogler assiste à un concert de Chuck Berry. Plus tard, en compagnie de la petite fille du titre, Wenders filme Vogler en train de fixer un juke-box qui diffuse la chanson *On the Road Again* de Canned Heat.

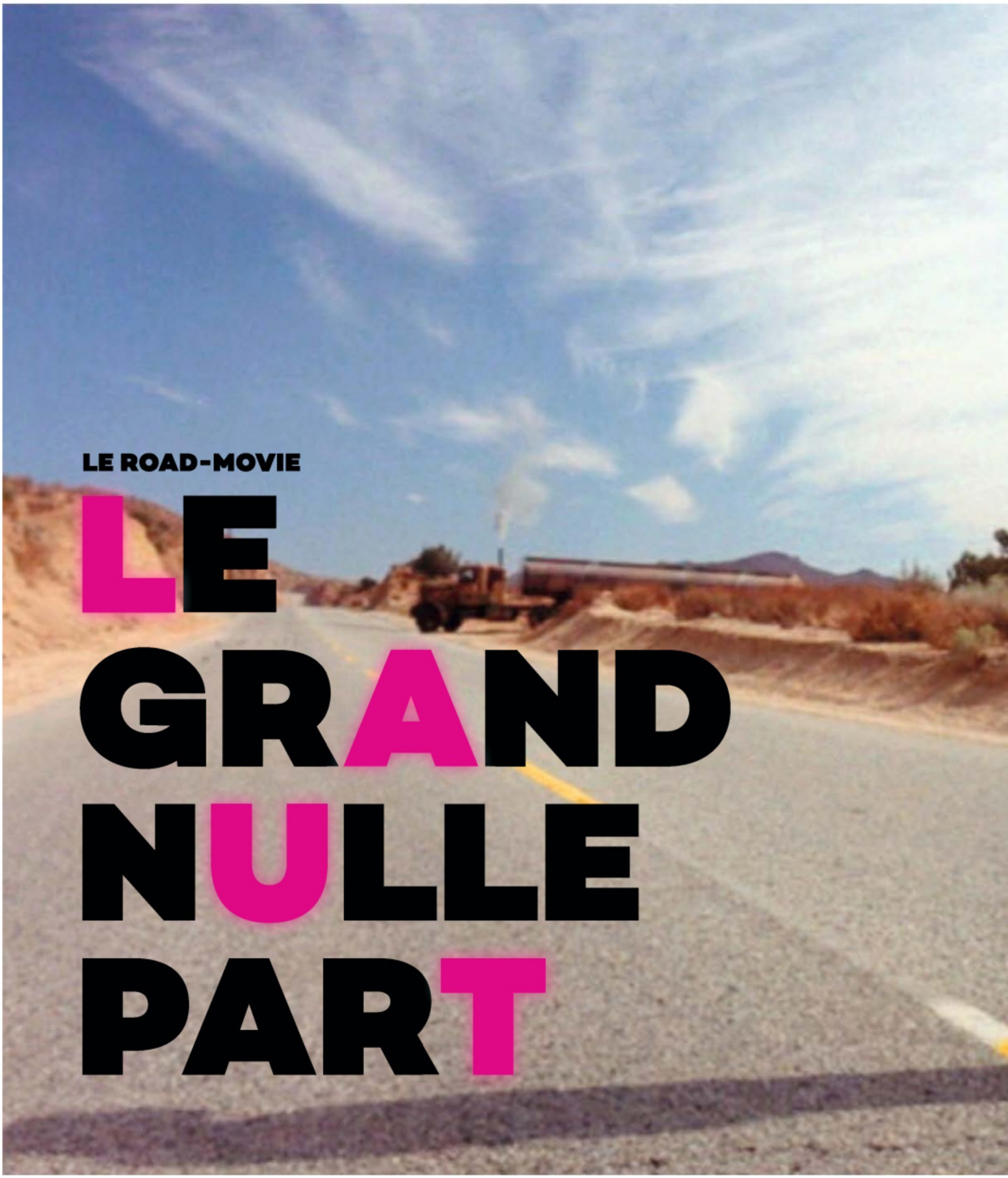
Le souffle du rock

Aux Etats-Unis, dans le cinéma dit indépendant et jeune, Scorsese et surtout Coppola eux aussi instillent du rock dans leurs premiers films, comme style et style de vie. Dans *Taxi Driver* (1976) de Scorsese, même si la musique est classiquement de Bernard Herrmann, le récitatif de Travis Bickle (Robert De Niro), *Thank God for the Rain,* peut être entendu comme un parfait poème rock. Et si tant est que le rock est le révélateur du spleen des adolescents découvrant l'horreur et l'ennui du monde adulte mais aussi un accélérateur des démons qui les hantent jusqu'à la haine de soi, il n'est pas interdit de "lire" *Apocalypse Now* (1979) de Coppola comme un vaste chant punk-rock avec ses hélicos bombardant au napalm sur *The End* des Doors, les trouffions qui font du ski nautique sur *(I Can't Get No) Satisfaction* des Stones ou des filles à soldats qui affolent les GI sur l'air de *Suzy Q* (interprété par les Flash Cadillac).

En 1983, Coppola encore avec *Outsiders* ou *Rusty James (Rumble Fish),* traversé par Mickey Rourke en motard déchu, tout droit échappé de la horde des bikers rock de *L'Equipée sauvage* (1953). Jusqu'à un dernier feu en 1986 avec *Peggy Sue s'est mariée (Peggy Sue Got Married),* retour vers le passé du printemps 1960 où l'on dansait encore sur l'un des plus fameux hits de Buddy Holly, ce *Peggy Sue* (1957) qui donne son titre au film.

Tout au long des années 1980, il faudrait aussi évoquer les films de Jim Jarmusch et un peu ceux de David Lynch en attendant, bien plus tard (1998), que Todd Haynes avec son *Velvet Goldmine* ressuscite le glam-rock du début des années 1970. Eternel retour du rock *(for ever)* par la fenêtre du ciné ? Walter Benjamin définissait ainsi la modernité : *"Comme le Nouveau dans le contexte de ce qui a toujours été présent."*

© PONY BOY INC./ZOETROPE CORPORATION



LE ROAD-MOVIE

LE GRAND NULLE PART

Duel de Steven Spielberg (1971).

© AMERICAN BROADCASTING COMPANY

A la charnière des années 1960 et 1970, le road-movie trouve son expression la plus pure à travers plusieurs longs métrages et découvre dans le rock la bande-son idéale pour arpenter le territoire des possibles. Un voyage qui est aussi métaphysique. Par Jacky Goldberg

od Bless America today", chante Terry Kath (guitariste du groupe Chicago) à la fin d'*Electra Glide in Blue,* tandis que la caméra de James William Guercio, dans un infini travelling arrière, abandonne son héros gisant sur la route, abattu d'un coup de carabine par un conducteur parano, à qui il voulait simplement rendre son permis de conduire oublié lors d'un contrôle de routine. On est en 1973, le héros est un flic ; le tueur, un hippie, et par là Guercio répond ironiquement à Dennis Hopper, qui concluait son *Easy Rider,* en 1969, par une scène presque identique, mais en réalité chirale : c'étaient alors les deux motards hippies qui se faisaient flinguer sans raison par un vieux plouc hargneux.

Le chemin du road-movie

1969-1973, entre le film de Hopper et celui de Guercio, tout un genre s'invente, se déploie, et se replie : le road-movie. Certes, celui-ci ne vient pas de nulle part, et on peut le trouver sous une forme primitive dès les années 1930 et 1940 *(Les Temps modernes, New York Miami, Le Magicien d'Oz, Les Raisins de la colère),* ou déjà presque terminale dans les années 1960 *(Bonnie & Clyde, Voyage à deux),* comme le rappellent Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret dans leur ouvrage *Road Movie, USA* (Hoëbeke, 2011) ; le genre ne meurt pas non plus, puisqu'on continue aujourd'hui, régulièrement, à en produire.

Mais disons que dans cet intervalle – borné par Woodstock, Altamont, l'arrestation de Charles Manson et le premier pas sur la Lune d'un côté, le début du disco, le retrait du Viêtnam, le choc pétrolier et le Watergate de l'autre –, le road-movie sera cristallisé sous sa forme la plus chimiquement pure, en parfaite synchronie avec la contre-culture et le rock, qui muent également sous l'influence des événements politiques et économiques. L'asphalte raconte mieux que toute autre chose les tensions qui secouent alors l'Amérique, et par extension le monde, à un moment où l'horizon utopique paraît s'éloigner à la manière d'un insaisissable mirage, tandis que les apôtres de la réaction aiguisent patiemment leurs lames dans l'attente du Grand Soir (qui ne tardera pas).

La fin du rêve

La fin des années 1960 et le début des années 1970 sont rudes pour les rêveurs. Ainsi que pour les rockeurs. Après une première décennie idyllique où le rock symbolise le changement, la jeunesse, la révolte et la contre-culture, celui-ci entre dans •••

●●● une période de désenchantement. Les Beatles se séparent ; les Beach Boys perdent leur leader Brian Wilson et les Rolling Stones, leur fondateur Brian Jones ; Jimi Hendrix, Janis Joplin ou encore Jim Morrison meurent prématurément ; la vague psychédélique s'éteint progressivement après l'interdiction du LSD (en 1966) ; mais surtout, le mouvement hippie, porteur de tant d'espoirs, périclite à la suite de deux événements-clés, en 1969, dont on ne saisira l'importance que plus tard : Altamont et Cielo Drive.
Le premier est une ville où se tint en décembre un grand festival rock, réponse de la côte Ouest à Woodstock, où se produisirent notamment les Rolling Stones, et qui resta tristement célèbre pour le meurtre d'un gamin noir (Meredith Hunter) par un membre des Hell's Angels à qui on avait eu la fâcheuse idée de confier le service d'ordre. Le second était le lieu de résidence, à Los Angeles, de Sharon Tate, sauvagement assassinée, ainsi que quatre de ses convives, par les suppôts de Charles Manson, fossoyeur ultime du mouvement hippie qui en retourna les idéaux pour en faire de la pâtée pour psychopathes. Après tout cela, le rock ne serait plus jamais le même, et le cinéma serait le témoin privilégié de ce dépucelage.

B.O. idéale

De fait, le road-movie, plus que tout autre genre, avance de pair avec le rock. Que l'on pense à *Easy Rider,* et ce sont instantanément les riffs de *Born to Be Wild* de Steppenwolf qui reviennent en mémoire, sans toutefois négliger The Byrds, The Band ou Jimi Hendrix, également présents sur la bande originale. L'année suivante, en 1970 dans *Zabriskie Point,* Michelangelo Antonioni a la brillante idée d'accompagner sa fameuse explosion d'une maison remplie de biens de consommation avec un morceau de Pink Floyd au sommet de son psychédélisme *(Come In Number 51, Your Time Is Up),* proposant un équivalent audiovisuel à l'action painting de Jackson Pollock.
En 1971, Monte Hellman prend quant à lui soin de caster deux rockeurs dans son *Macadam à deux voies* : Dennis Wilson, alors en pause des Beach Boys, et James Taylor, en pleine hype avec son album *Sweet Baby James*. Il n'emploie toutefois pas leurs talents musicaux, préférant utiliser, par-ci, par-là, un morceau des Doors ou de Kris Kristofferson. La même année, Richard C. Sarafian accompagne la fuite de Kowalski dans son *Point limite zéro* par un élégant country-rock, composé par Delaney, Bonnie & Friends, Jimmy Bowen et quelques autres.
Enfin, *Electra Glide in Blue* est peut-être l'exemple le plus probant de symbiose entre rock et road-movie, puisque c'est un producteur de musique qui l'a réalisé : James William Guercio. Dans son seul (et sublime) film, la bande originale est composée par Chicago (qu'il manageait à l'époque), dont un morceau est même joué *in extenso* lors d'une scène de concert. Dans tous ces films, la musique accentue la sauvagerie (dans les deux sens de *wilderness* et de brutalité), mais elle révèle aussi la profonde mélancolie des personnages, cette sensation de passer à côté de sa vie, de ne pas être à la hauteur des ambitions édictées par une société schizophrène.

Et après ?

"We blew it" ("on a foiré"), lâche tristement Captain America à Billy, au coin du feu, dans un accès de lucidité entre deux embardées psychédéliques, dans la meilleure scène d'*Easy Rider*. *"We Blew it"*, dit-il à son partenaire, persuadé au contraire qu'avec l'argent acquis les lendemains chanteront. Dennis Hopper ne comprend pas, et pour cause : ce que lui signifie là Peter Fonda, dont il n'est pas anodin qu'il soit le fils d'Henry, incarnation de

Point limite zéro **de Richard C. Sarafian (1971).**

© 20TH CENTURY FOX

***La Balade sauvage* de Terrence Malick (1973).**

DÈS L'INVENTION DU GENRE, DENNIS HOPPER A LA PRESCIENCE QUE TOUT ÇA, LA ROUTE, LA QUÊTE INITIATIQUE, LA LIBERTÉ OFFERTE PAR L'IMMENSITÉ DU TERRITOIRE ET L'OPULENCE, TOUT ÇA N'EST QU'UN LEURRE, UNE ILLUSION. CE QUI IMPORTE, C'EST CE QU'ON EN FAIT.

l'idéalisme fordien dans toute sa splendeur, c'est que le foirage en question dépasse de très loin la possession ou non de quelques billets verts. Ce qu'ils ont raté, eux, en tant que métonymie d'une génération de baby-boomers à qui l'avenir souriait, c'est la réalisation de leurs rêves, c'est la révolution, c'est l'avènement d'une société plus juste. Nul hasard au fait que le plan suivant figure un paysage industriel, symbole du capitalisme bel et bien triomphal. Le fric, ils l'ont, oui – mais après ?

Cette question, "et après ?", taraude le road-movie de ces années-là. Dès l'invention du genre, Dennis Hopper a la prescience que tout ça, la route, la quête initiatique, la liberté offerte par l'immensité du territoire et l'opulence, tout ça n'est qu'un leurre, une illusion. Ce qui importe, c'est ce qu'on en fait. Seulement voilà : en 1969, plus personne ne semble avoir de projet.

Lorsque Dorothy part trouver le Magicien d'Oz, en 1939, elle finit par comprendre que ce qui lui manque, c'est sa maison, son *"home sweet home"*, et qu'il suffit d'ouvrir les yeux pour y retourner. Le film de Fleming révèle ainsi le paradoxe inhérent au road-movie, que Benoliel et Thoret nomment d'ailleurs "principe d'Oz" : il faut voyager pour se rendre compte que ce qu'on veut vraiment, c'est retourner au point de départ. Mais dans ce moment de l'histoire américaine où s'invente le road-movie moderne, il n'y a nulle part où retourner. Le territoire est quadrillé et désenchanté (ce qui coïncidence aussi avec la fin du western), la maison a brûlé, et le voyage n'est plus qu'un long déroulé absurde, dont la conclusion ne peut être que tragique, à la manière d'Icare se brûlant les ailes en s'approchant du soleil, ou circulaire, comme Sisyphe condamné à pousser son rocher sans fin.

Droit dans le mur

Dans *Easy Rider* (1969) ou *Electra Glide in Blue* (1973), on l'a vu, c'est le tragique qui l'emporte, au moment où le soleil semblait pourtant à portée de main. Richard C. Sarafian, dans *Point limite zéro* (1971), offre un destin similaire à son héros Kowalski, qui s'est mis en tête de conduire aussi vite que possible de Denver à San Francisco, et qui finira par se crasher contre un mur à pleine vitesse. Il n'y a pas non plus d'autre issue que la mort pour le fugitif de *La Balade sauvage* (1973) de Terrence Malick, ou pour celui de *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni, qui sauve toutefois sa jeune héroïne, Daria.

C'est de son côté la circularité que choisit Monte Hellman dans *Macadam à deux voies* (1971), en bouclant la course de ses pilotes sur une autre course, où la quête de vitesse aboutit paradoxalement à l'immobilité, puis carrément à l'inflammation de la pellicule bloquée dans le magasin. Bob Rafelson, à la fin de *Cinq pièces faciles* (1970), rejette Jack Nicholson sur la route, sans espoir de retour à la maison, tandis que Hal Ashby, dans *La Dernière Corvée* (1973), renvoie le même acteur dans sa base navale, pour d'autres missions aussi absurdes que celle qu'il vient de terminer. Le plus optimiste Steven Spielberg offre bien à son VRP David Mann le salut, mais il prend soin de faire exploser le camion qui le poursuivait, annihilant la possibilité d'une explication rationnelle à cet absurde *Duel* (1971).

Les choses sont claires : par quelque bout qu'on le prenne, le road-movie des seventies n'a pas d'issue – pas heureuse en tout cas. *"God Bless America today"*, chantait Terry Kath. Quarante-cinq ans plus tard, les prières semblent n'avoir pas eu beaucoup d'effets, et le mur au bout de la ligne droite paraît toujours plus proche.

© WARNER BROS.

LE ROCK SELON ANTONIONI

AGENT DOUBLE

En 1966 et 1970, en écho aux mouvements de l'époque, Michelangelo Antonioni signe deux films à tonalité rock, *Blow-Up* et *Zabriskie Point*. Mais loin d'une simple bande-son des utopies du moment, le rock devient le révélateur de leur prochaine disparition.
Par Bruno Deruisseau

Après *Le Désert rouge* (1964), Antonioni sent que la Botte italienne est devenue trop étroite pour lui. Commence alors un périple de quatre films tournés à travers le monde. Son cinéma se déploie dans le Londres de *Blow-Up* (1966), puis les Etats-Unis avec *Zabriskie Point* (1970), la Chine avec le documentaire *Chung Kuo, la Chine* (1973), avant d'atteindre des sommets de nomadisme avec le Tchad, l'Espagne et l'Allemagne parcourus par Jack Nicholson dans *Profession : reporter* (1975). Durant ce cycle qui durera près de dix ans, son cinéma du comportement amoureux effectue une mue vers l'anthropologie. La dissection des sociétés remplace celle du couple.
Si la musique occupe jusque-là une place discrète dans son œuvre – son compositeur attitré, Giovanni Fusco, disait de lui qu'il l'aimait diégétique et minimale –, elle prend dans les deux premiers films de ce cycle une place prépondérante. Et pour cause, car, dans *Blow-Up* et *Zabriskie Point*, Antonioni s'intéresse à des mouvements culturels – le Swinging London et la mouvance hippie née en Californie – inspirés par le rock de leur époque.
Il y saisit une jeunesse prise dans un étau fait de l'avènement de la société de consommation d'un côté et de nouvelles utopies (sexuelles, artistiques, politiques et hallucinogènes) de l'autre.
Dans ces deux films, Antonioni mêle le rock, envisagé à la fois comme symbole de la contre-culture et comme industrie florissante, aux thématiques qui lui sont chères (la dialectique entre le plein et le vide, la disparition), autant qu'il développe une critique des sociétés londoniennes et américaines de l'époque.

La rébellion et sa récupération

Si la bande originale jazzy composée par Herbie Hancock pour *Blow-Up* n'a rien de rock, elle n'est utilisée que comme tapisserie musicale durant les séances de shooting que le personnage principal réalise avec la top model star Veruschka von Lehndorff. Le véritable organe musical du film est ailleurs. Alors qu'il parcourt la ville en Rolls Royce, notre photographe tombe sur une femme qu'il suit jusqu'au Ricky-Tick, lieu emblématique du Swinging London où se sont à la fois produits les Rolling Stones, The Who, Pink Floyd et Jimi Hendrix.
Il pénètre dans le club où sont affichés des caricatures de Harold Wilson, alors Premier ministre du royaume, des graffitis représentant des visages déformés par un cri et des slogans tels que *"It was either this or the milk round"* ("c'était soit ça, soit la vie active"). Une surabondance de signes pour nous dire qu'on est bien dans un lieu underground, antre de cette révolte bohème contre l'establishment britannique qu'est le Swinging London.
Sur scène, The Yardbirds – période Jeff Beck et Jimmy Page – interprètent *Stroll On*. Loin d'être en délire, le public semble figé dans l'écoute. Les tenues (jupes courtes, coupes graphiques et couleurs excentriques) des jeunes Mods ajoutées à l'aspect pétrifié des corps cristallisent cette élite branchée en gravure de mode inerte. Cette inadéquation, ce dérèglement entre le rock véhément scandé sur scène et l'imagerie publicitaire du public, Antonioni les répercute dans la musique lorsque Jeff Beck tente en vain de régler un ampli grésillant. N'y parvenant pas, il le frappe avec sa guitare avant de littéralement réduire en miettes cette dernière et d'en lancer les morceaux à un public qui abandonne l'état de zombies et s'anime enfin pour récupérer la relique à grand renfort de cris fanatiques. Le héros parvient à s'emparer d'un bout de manche et à s'extirper hors du club. Une fois dans la rue, il jette son bien à terre. Un passant le ramasse, l'ausculte et l'abandonne également sur la chaussée.
Dans cette séquence de musique live, Antonioni fixe la devanture fantasmée du rock britannique (son désir de révolte, son look) sous laquelle affleure un envers qui semble déjà perverti par le capitalisme (la publicité a pris le pas sur le réel, l'allure est plus importante que la pensée). Le rêve rock est filmé comme une mascarade où l'objet (la guitare) passe en très peu de temps d'outil à fétiche pour finalement devenir déchet. Cette esthétique du déchet comme point de rencontre entre la société de consommation et sa critique se retrouve dans *Zabriskie Point*.

L'action et son fantasme

C'est après avoir assisté à une charge de la garde nationale contre les manifestations étudiantes en 1968 à Chicago que le réalisateur italien décide d'écrire le film avec l'aide de jeunes militants contre les inégalités sociales et raciales. A ce combat politique s'ajoute une plongée dans le mouvement hippie qui l'accompagne.

Zabriskie Point de Michelangelo Antonioni (1970).

Consommation de drogue, anticapitalisme et répression, fantasme du retour à la nature et liberté sexuelle y sont représentés sur une bande-son psychédélique commandée à Pink Floyd et à Jerry Garcia, membre de Grateful Dead. On y retrouve également des morceaux de deux autres groupes psychédéliques de l'époque, The Kaleidoscope et The Youngbloods.
Il s'agit sans doute du film le plus musical d'Antonioni. Elle jalonne tout le film. On retiendra d'abord une séquence du début où le personnage principal parcourt en voiture la banlieue industrielle de L.A. Il passe devant une fresque urbaine représentant un paysage de nature suivie d'une décharge à ciel ouvert et de panneaux publicitaires saturant l'espace public. Un rock dissonant, angoissant et métallique accompagne cette séquence prophétique au regard de la fin du film. Elle définit les Etats-Unis comme un territoire ayant établi une claire frontière entre la ville et la nature, entre le plein et le vide, entre l'opulence consumériste et la misère.
Cette tension se retrouve plus loin lorsque l'héroïne croise un groupe d'enfants abandonnés en plein désert. L'un d'eux joue quelques notes sur un piano défoncé (motif qui rappelle celui de la guitare en morceaux de *Blow-Up*) qui gît au milieu de carcasses de voitures et d'appareils électroménagers. On se souviendra également de la longue séquence de sexe hallucinée en plein désert. Au son de la langoureuse guitare de Jerry Garcia, la Vallée de la Mort se remplit de corps faisant l'amour en couple autant qu'en trouple. Antonioni y définit un espace fantasmé qui semble prendre place dans l'imaginaire hippie plus que dans le réel. En témoigne le regard mélancolique de l'héroïne qui, une fois le sexe consommé, contemple un désert à nouveau rendu à son vide.

DANS CES DEUX FILMS, ANTONIONI MÊLE LE ROCK, ENVISAGÉ À LA FOIS COMME SYMBOLE DE LA CONTRE-CULTURE ET COMME INDUSTRIE FLORISSANTE, AUX THÉMATIQUES QUI LUI SONT CHÈRES, AUTANT QU'IL DÉVELOPPE UNE CRITIQUE DES SOCIÉTÉS LONDONIENNES ET AMÉRICAINES DE L'ÉPOQUE.

Dialectique du rock

Mais la séquence rock la plus étourdissante du cinéma d'Antonioni se trouve à la toute fin de ce film. L'explosion d'une riche demeure, répercutée sous tous les angles et sons possibles – comme si l'explosion elle-même finissait par faire musique –, est suivie d'autres plans d'explosion, cette fois des oripeaux de la société de consommation (télévision, Frigo plein à craquer, aliments, vêtements, livres). Filmés au ralenti sur fond de ciel bleu, ils implosent avant de retomber. *Come In Number 51, Your Time Is Up* de Pink Floyd en accompagne la lente propagation dans l'air. Les murmures d'une cymbale et d'une voix laissent place à un finale fait de l'embardée d'une guitare électrique et d'un long cri de désespoir nihiliste. Antonioni y figure le fantasme de révolte plus que sa réalisation. Car comme lors de la séquence de partouze désertique, cette révolte semble plus se dérouler dans l'imaginaire de l'héroïne que dans le réel.
En témoigne le dernier plan du film, où la jeune femme semble perdue dans ses songes. Elle rentre sagement dans sa voiture et reprend la route. La caméra l'accompagne et se fige sur un soleil couchant au son du paisible *So Young* de Roy Orbison. Ce titre, choisi par la MGM dans le dos d'Antonioni, aurait remplacé la musique de Pink Floyd qui devait se poursuivre avant qu'un avion ne traverse l'écran avec une banderole *"Fuck you America"*, fin qui n'était évidemment pas du goût des studios, déjà effrayés par le radicalisme politique du film. Cette anecdote musicale symbolise bien le projet d'Antonioni. Cinéaste de la disparition, il filme dans *Blow-Up* et *Zabriskie Point* l'éclipse, le dégonflage imminent d'une contestation sociale et de ses utopies, dont le rock aura été l'instrument (brisé), au profit d'un réel atrophié par la vacuité de l'image publicitaire et de la logique consumériste.

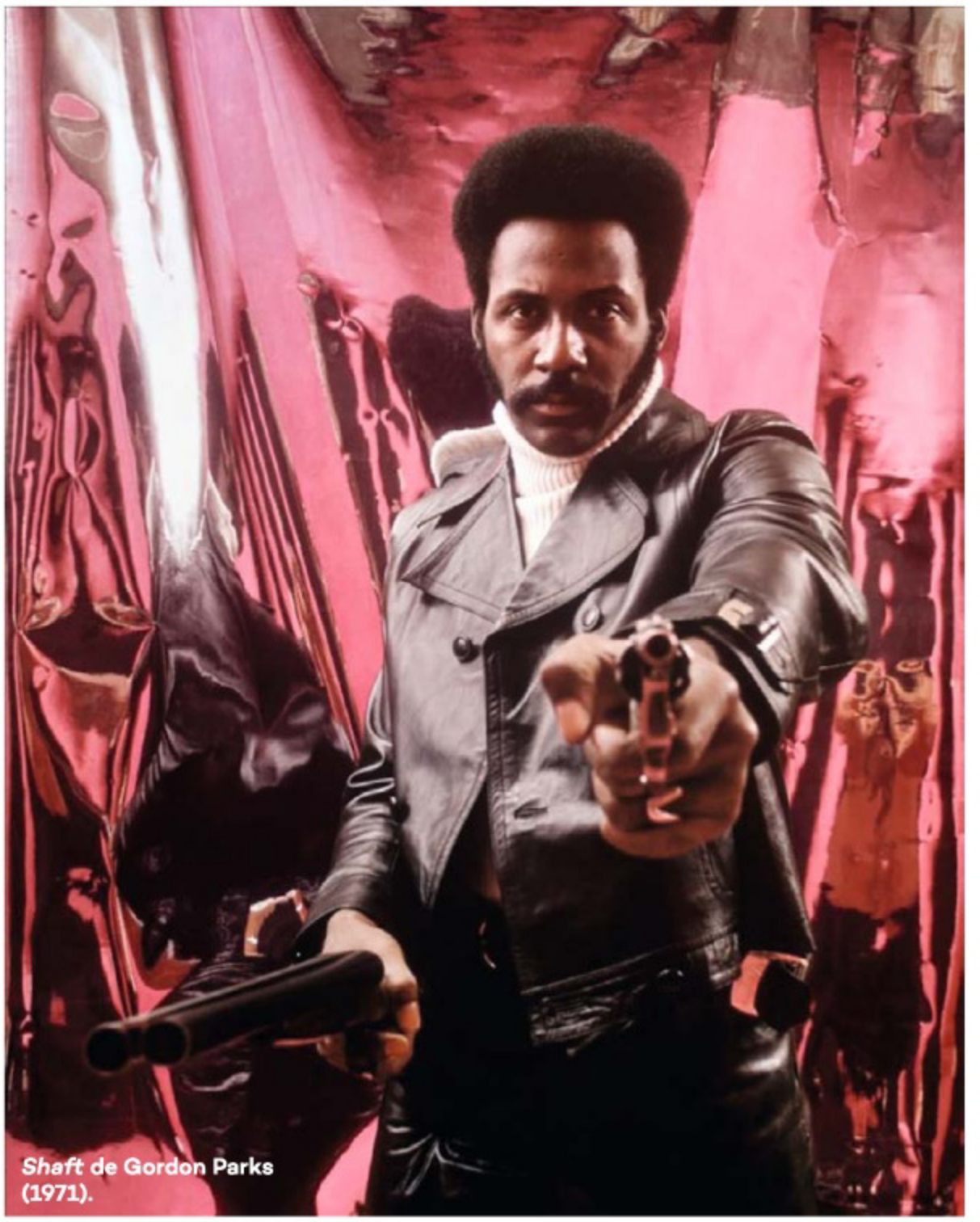
Blow-Up de Michelangelo Antonioni (1966), avec David Hemmings, Vanessa Redgrave, Peter Bowles, Sarah Miles…
Zabriskie Point de Michelangelo Antonioni (1970), avec Mark Frechette, Daria Halprin, Paul Fix…

© MGM

UN CINÉMA SOUL & RAP

BLACK GAZE

De la Blaxploitation à *Black Panther* en passant par *Do the Right Thing*, les Afro-Américains ont croqué leur (petite) part du gâteau cinéma en l'associant toujours à la musique de leur temps, sur fond d'évolution très lente de la condition noire américaine. **Par Louis-Julien Nicolaou**



Shaft de Gordon Parks (1971).

© MGM

Jusqu'aux années 1950, la représentation du Noir dans le cinéma américain a été quasi inexistante et presque toujours entachée de racisme. Sous l'impulsion du mouvement des droits civiques, un timide changement s'amorce, qui permet aux acteurs afro-américains de ne plus être systématiquement cantonnés à des rôles de sous-fifres ou d'idiots naïfs. Récompensé par l'Oscar du meilleur acteur en 1964, Sidney Poitier est le premier d'entre eux à incarner des personnages complexes et nuancés. Mais il reste bien seul dans une industrie exclusivement dirigée par des Blancs. A la fin des années 1960, alors que la contestation durcit et que les émeutes se multiplient dans les grandes villes américaines, l'idée d'un cinéma autonome et totalement contrôlé par des Noirs se fait donc jour : ce sera la Blaxploitation, des films *"black & proud",* indépendants des grands studios et tournés rapidement, à l'aide de petits budgets.

Chefs-d'œuvre soul pour séries B

En 1971, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Melvin Van Peebles et *Shaft* de Gordon Parks en fixent les codes en les liant étroitement au funk et à la soul. Grâce à ces deux énormes succès, les séries B comme Black vont pouvoir se détourner des personnages pleins de sang-froid et de dignité qu'incarnait Poitier pour promouvoir des Noirs du ghetto plus funky, élégants, puissants par leur masse musculaire et leur sexualité, et qui n'aiment rien tant que castagner des "Whities" pervers et menteurs en usant de gros calibres. Flics ou gangsters, toute une faune urbaine déboule dans les salles, pour le grand plaisir du public afro-américain, ravi de voir enfin à l'écran des archétypes auxquels il peut s'identifier et dont il peut imiter l'humour, le langage et les attitudes.

Si ces films – de qualité souvent médiocre – innovent peu au sein des codes qu'ils exploitent (violence et érotisme jouent leur partition comme dans n'importe quelle série B), ils se montrent beaucoup plus inventifs dans leurs B.O. Séduit par cette proposition de cinéma élaboré par et pour les Noirs, le gratin du funk se plie de bonne grâce à l'exercice, de James Brown *(Black Caesar)* à Donny Hathaway *(Come Back, Charleston Blue),* de Barry White *(Together Brothers)* à Isaac Hayes *(Truck Turner)* et Willie Hutch *(Foxy Brown)*. Loin de traiter l'affaire à la légère, tous donnent le meilleur d'eux-mêmes et alignent des titres appelés à devenir des classiques : *Shaft,* quasi-instrumental d'Isaac Hayes, *Across 110th Street,* sans conteste la meilleure chanson de Bobby Womack, *People Get Up and Drive Your Funky Soul,* démonstration impériale de James Brown et ses J.B.'s, sans parler des albums *Trouble Man* de Marvin Gaye et *Superfly* de Curtis Mayfield, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de la soul des années 1970.

Guitares wah-wah, orgues et cuivres agressifs d'un côté, basses langoureuses, flûtes aphrodisiaques et cordes de paradis de l'autre, la matière orchestrale de la Blaxploitation oppose à la rue sale, impitoyable et sans espoir une sublimation accessible par le sexe, l'argent et la drogue. Aux côtés de stars de la musique comme Isaac Hayes, ou du stand-up comme Richard Pryor, elle met en scène des femmes suprêmes comme la plantureuse Pam Grier ou sa consœur adepte de kung-fu féministe, Tamara Dobson.

GUITARES WAH-WAH, ORGUES ET CUIVRES AGRESSIFS D'UN CÔTÉ, BASSES LANGOUREUSES, FLÛTES APHRODISIAQUES ET CORDES DE PARADIS DE L'AUTRE, LA MATIÈRE ORCHESTRALE DE LA BLAXPLOITATION OPPOSE À LA RUE SALE, IMPITOYABLE ET SANS ESPOIR UNE SUBLIMATION ACCESSIBLE PAR LE SEXE, L'ARGENT ET LA DROGUE.

Vers un cinéma engagé

Mais ce mirage ne cadre guère avec la radicalité du Black Power, dont les activistes subissent, au cours des années 1970, une répression policière et judiciaire impitoyable. La mythologie développée par la Blaxploitation paraît de plus en plus illusoire quand, sans aucune distinction, elle passe à la moulinette les films de vampire *(Blacula)* et d'épouvante *(Blackenstein),* le western *(Boss Nigger),* le film de sabre *(Black Samurai)* et jusqu'au péplum *(The Arena)*. Le carnaval ayant pris le pas sur l'intention politique, le public ne suit plus et ce cinéma passe de mode. Ce n'est qu'à la fin des années 1980, quand s'amorce le déclin du trublion Eddie Murphy (qui avait flirté avec la veine parodique de la Blaxploitation dans son film *Harlem Nights,* tourné en compagnie de Richard Pryor), que la protestation noire retrouve toute sa vigueur sur les écrans.

Le générique de *Do the Right Thing* peut être considéré comme son manifeste : à la danse agressive de Rosie Perez répond le cocktail molotov rap de Public Enemy et la mise en scène percutante de Spike Lee. Tensions, violence et nihilisme, les films alors tournés par John Singleton *(Boyz N the Hood)* et les frères Hughes *(Menace II Society)* recourent au gangsta rap d'Ice Cube, MC Eiht ou DJ Quick pour donner une image du ghetto infiniment plus sombre et terrifiante que celle valorisée par la Blaxploitation vingt ans plus tôt.

Des codes dépassés

Moins politisé, Mario Van Peebles tente de son côté de reprendre le flambeau de son père Melvin avec *New Jack City* en 1991. Mais l'héritage des années 1970 paraît difficile à transcender. Qu'il s'agisse de *Baadasssss!* du fils Van Peebles (avec le père comme acteur), du *Shaft* tourné en 2000 par John Singleton, du *Black Dynamite* de Scott Sanders, ou même du *Jackie Brown* de Tarantino, sans doute le plus bel hommage qui lui ait été rendu, aucun film n'a su jouer avec les codes du cinéma d'exploitation noir jusqu'à dépasser la nostalgie et lui rendre une forme de contemporanéité.

C'est que l'époque est devenue beaucoup plus indéchiffrable que celle où l'on pouvait facilement réduire les luttes de classes à une confrontation raciale. Si plusieurs réalisateurs et acteurs noirs se sont imposés à Hollywood à partir des années 1990, si Barack Obama a été élu par deux fois à la Maison Blanche et si *Black Panther* a récemment botté le train à *Captain America* au box-office, la misère, le gangstérisme, la prostitution et la consommation de drogues et les "bavures" policières n'ont jamais été aussi élevés dans les ghettos afro-américains.

Dans ces conditions, faire du cinéma d'action en mettant de beaux Noirs aux prises avec de vilains Blancs n'apparaît plus à personne comme le véhicule d'une émancipation prochaine. Comme le chantait Sam Cooke, *A Change Is Gonna Come*. Mais nul n'ignore désormais que ça prendra beaucoup de temps.

SUR UN AIR COUNTRY

HONKY TONK MOVIES

Le cœur dans l'Ouest sauvage mais la tête à Nashville, les héros de la musique country font de formidables personnages de films et incarnent le cœur de l'Amérique mythique.
Par Bruno Juffin

Longtemps, Hollywood et Nashville se sont ignorés avec bonheur. Durant les années folles du rock'n'roll, pourquoi le cinéma se serait-il intéressé aux mœurs des rednecks, ces bouseux prêts à flinguer – dans *Easy Rider* et ses produits dérivés – quiconque a les cheveux longs et l'esprit large ? Et vu du Tennessee, à quoi bon se compromettre avec une industrie californienne propageant à longueur de films des valeurs subversives, voire attentatoires aux valeurs sacrées que sont le respect de la Bible et celui de la bannière étoilée ? Sauf qu'au crépuscule des sixties, les choses deviennent soudain moins simples. Et les antagonismes moins binaires.

Errance et enracinement

Pour trop avoir voulu être la musique de l'ivresse, le rock se réveille à l'orée des années 1970 avec la bouche pâteuse et des papillons noirs plein le crâne. Or, la gueule de bois, c'est l'un des fonds de commerce de la country, cette musique de vieux vers laquelle le barde *numero uno* des sixties vient à la surprise générale de se tourner. Sur *Nashville Skyline* (1969), Bob Dylan s'offre à la fois un duo avec Johnny Cash et des refrains d'une simplicité et d'une séduction inédites ; coïncidence ou pas, les chansons de son idole de jeunesse Hank Williams donnent deux ans plus tard la tonalité – grise – de l'un des très grands films de 1971, *La Dernière Séance,* de Peter Bogdanovich. Une bourgade du Texas, un infini de plaines herbeuses, des ados qui s'ennuient et une salle de cinéma en sursis, où passent *Le Convoi des braves* et *La Rivière rouge.* Dehors, dans la vraie vie, il ne reste des pionniers de John Ford et Howard Hawks que leur musique. Larmes de juke-box, sanglots des postes de radio, hululement de l'harmonica – pour élargir à l'écran un horizon sans fin, rien ne vaut la plainte d'une *pedal steel guitar.* Avec sa pavane pour une Amérique défunte, Bogdanovich adapte le meilleur roman de Larry McMurtry, révèle les talents de Jeff Bridges et Cybill Shepherd et résume le grand dilemme de la culture country : la petite maison dans la prairie, c'est chouette à l'âge des ours en peluche mais étouffant quand les hormones s'affolent ; prendre la tangente, c'est – péché suprême à l'ouest des Appalaches – se montrer infidèle au lopin de terre hérité des aïeuls.
Réconcilier errance et enracinement ? Rien de plus simple pour un art né à l'ombre du clocher : à partir de 1972, le cinéma country rejoue avec constance la parabole du fils prodigue. Pour, en hommage putatif au groupe de Hank Williams, mettre en scène des Drifting Cowboys – en la circonstance, des baladins à la dérive, adeptes de la six-cordes plutôt que du six-coups.

Histoires de chute et de rédemption

Blondes et bourbon, amphétamines et nuits blanches : au menu des héros de *Payday* (Daryl Duke, 1973), *Honkytonk Man* (Clint Eastwood,1982), *Honeysuckle Rose* (*Show Bus,* Jerry Schatzberg, 1980), *Tender Mercies* (*Tendre bonheur,* Bruce Beresford, 1983) et *Crazy Heart* (Scott Cooper, 2009), rien n'est bon pour la santé mais tout l'est pour un septième art friand d'histoires de chute, suivies dans les cas les plus *family friendly* d'une rédemption.
Conseillé aux bambins, *Payday* ne l'est guère : recalé du casting d'*Easy Rider* à la suite d'une bagarre au couteau avec Dennis Hopper, Rip Torn y pousse – sans trace de doublage – la chansonnette dans les pires rades d'Alabama, avale des quantités alarmantes de whisky et de pilules qui dispensent de dormir, poignarde un fan dans un parking et

Nashville de Robert Altman (1975).

culbute des groupies sur le siège arrière de sa Cadillac, où il finit par rendre l'âme comme avant lui Hank Williams. Bien que le tord-boyaux ainsi distillé soit un peu rude pour les palais sensibles, la légendaire critique Pauline Kael en goûtera la noirceur et le naturalisme, assurant au film écrit par Don Carpenter et mis en scène par Daryl Duke un destin de classique du cinéma roadhouse.

Sur un schéma dramatique voisin, le Clint Eastwood de *Honkytonk Man* dévalise des poulaillers, offre à son neveu moult frayeurs et une virée au bordel, foire pour cause de tuberculose avancée une audition au *Grand Ole Opry* mais lègue à Nashville un hit posthume, où il est question d'entourer de ses bras un coureur de bastringues. Et touche ce faisant au cœur de la culture country, où le pardon fait sortir les mouchoirs – surtout quand le salut du pécheur passe par sa rencontre avec un enfant.

Paradoxes féconds

A un quart de siècle d'intervalle, les déboires et le rachat des troubadours picoleurs de *Tender Mercies* et *Crazy Heart* illustrent ce schéma dramatique. Et offrent à Robert Duvall (à l'affiche des deux films) et Jeff Bridges l'occasion de chanter, magnifiquement dans le cas du premier, pas mal du tout dans celui du second ; concernant Willie Nelson – tenté par l'adultère mais de retour au foyer à la fin de *Honeysuckle Rose* –, la question des capacités vocales ne se posait guère.

AVEC SA PAVANE POUR UNE AMÉRIQUE DÉFUNTE, BOGDANOVICH RÉSUME LE GRAND DILEMME DE LA CULTURE COUNTRY : LA PETITE MAISON DANS LA PRAIRIE, C'EST CHOUETTE À L'ÂGE DES OURS EN PELUCHE MAIS ÉTOUFFANT QUAND LES HORMONES S'AFFOLENT ; PRENDRE LA TANGENTE, C'EST SE MONTRER INFIDÈLE AU LOPIN DE TERRE HÉRITÉ DES AÏEULS.

Des magouilles et des destins entrecroisés de chanteurs et chanteuses, on en trouve à foison dans *Nashville* (1975), l'un de ces films polyphoniques dont Robert Altman a le secret. Pure satire ? Le débat reste ouvert : si Pauline Kael, New-Yorkaise de cœur, voit dans des couplets pleins de bons sentiments *"la nostalgie de racines qui n'ont jamais vraiment existé"*, l'épisode final – durant lequel Ronee Blakley se fait flinguer après avoir interprété une ballade à la gloire des valeurs traditionnelles : *"Maman m'a appris à chanter/Papa m'a enseigné la règle d'or…"* – débouche sur un élan de ferveur collective, les voix des fans de hillbilly music se mêlant à celles d'une chorale gospel. Blancs et Noirs vibrant à l'unisson, de quoi nuancer une réputation d'ironiste…

Car telle est la country, à la fois cucul et tire-larmes, respectueuse du drapeau confédéré et nourrie de blues, fredonnée par les femmes au foyer et inspirée par des pensionnaires de lupanars, mensongère et chargée d'Histoire, authentique et tout en tics. Qu'elle préfère volontiers (jurisprudence *L'homme qui tua Liberty Valance* oblige) la légende aux faits, les biopics retraçant les vies de ses stars – Loretta Lynn pour *Nashville Lady* (1980), Patsy Cline pour *Sweet Dreams* (1985), Johnny Cash pour *Walk the Line* (2005) – en attestent, ce qui ne diminue en rien l'émotion qui s'en dégage. L'épopée, mère de la poésie ? En témoigne l'un des plus merveilleux films country qui soient : avec *Une histoire simple,* David Lynch immortalise un sexagénaire dont l'entêtement mâtiné d'inconscience en fait le descendant direct des héros de western. En se lançant, chapeau de cowboy sur la tête, dans une expédition de plusieurs centaines de kilomètres en tondeuse à gazon, Alvin Straight confie son destin à la bienveillance d'inconnus et entreprend de sauver une âme – la sienne, mise en danger par une brouille familiale. Au terme de son voyage, l'Amérique du *Convoi des braves* a la larme à l'œil et le sourire aux lèvres.

© PARAMOUNT PICTURES

LES CINÉASTES ROCK

REBELS

Jim Jarmusch.

REBELS

Qu'est-ce qu'un cinéaste rock ? Au-delà du look, des goûts musicaux affûtés, de personnages et mises en scène hors norme, l'essence de la rock attitude se trouve sans doute dans la liberté d'inventer des formes et mondes nouveaux. Par Serge Kaganski

© RENAUD MONFOURNY

Etre rock", ce n'est jamais une certitude mathématique, un diplôme, un statut gravé dans le marbre ou une décoration que l'on pourrait arborer au revers de sa veste comme une Légion d'honneur. "Etre rock", c'est une aura, un rayonnement, une sensation, un sentiment, une qualité fluctuante, incertaine et infiniment subjective. Est-on rock par son style vestimentaire, par ce qu'on écoute, par ce qu'on fait, par la manière de mener sa vie, par son degré de révolte, par son indice de transgression, par son charisme particulier ? Le débat est ouvert, mais tout ou partie de ces ingrédients entrent sans doute en jeu.

Une classe à part

Ainsi, chez les cinéastes, les premiers signes de rockitude sont extérieurs, liés au look. On n'oubliera jamais la première venue de Jim Jarmusch à Cannes, en 1984, pour présenter *Stranger Than Paradise* à la Quinzaine des réalisateurs : longue silhouette mince, jeans noirs, veste ou blouson de cuir noir, *dark shades,* mèche de rockeur argentée, le grand Jim brillait d'un feu particulier dans la foule de la Croisette. Personne ne lui ressemblait et il ne ressemblait à personne, et certainement pas à ses collègues cinéastes, qu'ils soient en habits civils (généralement banals, passe-partout) ou en tenue de pingouin. Par sa seule apparence, Jarmusch dégageait un halo spécial, électrique : ce type était réalisateur, mais on aurait pu aussi bien le prendre pour un membre du Velvet ou le guitariste de Blondie en visite au Festival de Cannes.

Même remarque pour David Lynch ou F.J. Ossang, des types qui transpirent le rock juste par leur style capillaire ou vestimentaire. Quentin Tarantino possède aussi une *persona* rock'n'rollienne, mais chez lui, c'est plus une affaire de bagout, de tchatche, de présence performative que de look particulier, même si le jeune Kwentine encore mince aurait pu passer pour un rockeur. Chaque fois qu'il apparaît en public, que ce soit dans une masterclass ou dans la rue, Tarantino a ce pouvoir d'électriser la foule, cette faculté à être reconnu alors que la plupart des cinéastes restent plus ou moins anonymes aux yeux du public. De Palma ou Coppola peuvent déambuler à Cannes sans être repérés par les badauds (on cite ces exemples parce qu'on en a été témoin, et on suppose que ce serait pareil pour Arnaud Desplechin, Lee Chang-dong ou Yann Gonzalez), ce qui n'est pas le cas de Quentin, qui a le pouvoir d'attraction d'une rockstar.

Pour sa part, Martin Scorsese n'a pas franchement le look rock, mais l'énergie de sa parole, son timbre nasillard, son flow à mille à l'heure dégagent une telle énergie viscérale (l'oralité de Scorsese, c'est comme une ligne de coke) qu'on le rangerait naturellement dans la catégorie des cinéastes rock. A des degrés divers, on pourrait ajouter à cette liste de cinéastes à fort rayonnement personnel et charisme vénéneux Dennis Hopper, Abel Ferrara, Kathryn Bigelow, Spike Lee, Maurice Pialat… et bien sûr Godard, le plus rock ou punk de tous, l'anti-Scorsese par sa lenteur de débit (l'oralité de JLG, c'est comme un joint), mais dont les formules cinglantes, l'indifférence aux honneurs, la capacité à toujours surprendre et déboîter les codes sociaux en vigueur méritent incontestablement le label rock.

Des B.O. d'experts

Au-delà de la personnalité ou des apparences des cinéastes, il faut bien sûr examiner leurs films, à commencer par leurs sons. Les musiques choisies renseignent sur ce que les cinéastes écoutent, sur ce qui les inspire. On retrouve là nos amis Jarmusch, Lynch, Ossang ou Tarantino. Dès ses débuts, le signataire de *Dead Man* confiait ses B.O. aux Lounge Lizards, fameux groupe jazzy punk new-yorkais, avant d'élire Neil Young ou RZA comme soundtrackers privilégiés. La complicité entre Jarmusch et les rockeurs ne s'est d'ailleurs pas limitée aux B.O. : le cinéaste a consacré des documentaires au Loner et aux Stooges et a souvent puisé dans le champ pop-rock pour établir ses castings. Il a ainsi filmé (comme comédiens ou dans leurs propres rôles) Iggy Pop, Tom Waits, John Lurie, RZA, GZA, Joe Strummer, prouvant ainsi que le rock faisait partie de son ADN.

Lynch aussi pourrait faire valoir ses galons rock rien que par ses B.O. d'esthète de la chose électrique. Les goûts de l'inventeur prométhéen de *Twin Peaks* se partagent en deux veines bien distinctes : le rock pop vintage des années 1950-1960, extrêmement mélodique et mélancolique, et le rock moderne bruitiste (voire bruyant) qui arase toute harmonie. Le nom de Lynch est ainsi inséparable de ceux de Roy Orbison, Bobby Vinton, Julee Cruise, David Bowie ou Chris Isaak, mais aussi de Rammstein, Marilyn Manson ou Nine Inch Nails.

De son côté, F.J. Ossang a régulièrement recours à l'électricité punkoïde de son propre groupe, les Messageros Killers Boys, alors que Tarantino aime puiser dans le vaste réservoir rock, pop et soul du patrimoine américain. Dans un registre également très pop, Christophe Honoré a enluminé son *Plaire, aimer et courir vite* d'une bande-son qui ressemble à une compile saisonnière *Inrocks* des années 1990, comportant tous les fétiches légendaires ou disparus de cette époque (Massive Attack, Prefab Sprout, The Sundays, Ride, Cowboy Junkies…).

Dans ce panorama loin d'être exhaustif, impossible de ne pas mentionner à nouveau Scorsese, le cinéaste qui a fait du rock l'usage le plus précoce, fréquent et intensif. Dès *Mean Streets,* son deuxième film, il orne sa B.O. du satiné *Be My Baby* des Ronettes et du tonitruant *Jumpin' Jack Flash* des Rolling Stones – ça n'a l'air de rien aujourd'hui, mais en 1973, ce n'était pas banal. Depuis, le goût du rock de Marty n'a fait que ●●●

●●● s'amplifier dans son cinéma : omniprésence du rock dans ses B.O. (singulièrement celle de *Casino*), documentaires consacrés au Band, à Dylan, aux Stones, à George Harrison, au blues.

Bigger than life

Avoir une silhouette ou une faconde de rockeur, écouter du rock et en truffer ses B.O. et castings, ce sont là de bons indicateurs de la rockitude d'un cinéaste. Mais qu'en est-il de leurs films, de leurs styles ? Si on s'en tient aux quelques cinéastes déjà cités, on dira que l'indice rock de leur travail serait d'abord à évaluer à l'aune des histoires et personnages qu'ils racontent. Prenons Jarmusch : tous ses personnages sont des *misfits,* parfois seuls, parfois en couple, parfois en bande, mais jamais en famille, jamais parents. La sacro-sainte cellule familiale qui serait le noyau intangible de nos sociétés n'existe pas chez Jim. Le travail, au sens du job 9 heures-17 heures, n'y existe pas plus, à l'exception du chauffeur de bus de *Patterson* : les héros jarmuschiens sont des rockeurs, des taulards, des fantômes, des vampires, des rappeurs, des tueurs à gages, des poètes, des artistes, des dandies, bref, des doubles plausibles ou fantasmés du cinéaste. Cet écart placide mais têtu avec les normes qui structurent l'existence de la majorité des humains est très rock'n'rollien.

On retrouve ce goût des *misfits* chez Ossang, avec ses personnages d'aventuriers qui sont autant des figures de cinéma, des archétypes revisités que des êtres de chair et de sang. Chez Scorsese ou Tarantino, les personnages sont également hors normes, mais d'une autre façon : ce sont des mafieux, des gangsters, des tueurs (parfois sanguinaires), des risque-tout qui cherchent leur chemin dans la jungle du capitalisme sans trop s'embarrasser des lois censées domestiquer cette jungle.

Des petites frappes de *Mean Streets* au trader mégalo du *Loup de Wall Street,* du chauffeur aigri de *Taxi Driver* aux mafieux demi-sel des *Affranchis,* les personnages scorsesiens sont rarement des monsieurs Tout-le-monde.

En revanche, les hommes ou femmes comme vous et moi peuplent le cinéma de David Lynch, cinéaste qui reste fasciné par l'imagerie d'Epinal de la famille moyenne et de l'Americana. Mais Lynch étant un artiste, cette fascination comporte son corollaire ou son contraire, le désir de pulvériser le cliché – ou de façon plus subtile et complexe, l'envie de perpétuer le cliché tout en le retournant pour en dévoiler l'éventuelle face noire. On connaît le principe central de son cinéma : sous l'apparence publicitaire des banlieues américaines sages et cossues bouillonnent les pires turpitudes, les perversions les plus folles, les outremondes les plus retors.

On retrouve là l'ambivalence de ses goûts musicaux, et si on réduisait le cinéma de Lynch à un axiome musical, on pourrait dire qu'il se plaît à contaminer des standards pop innocents et sucrés (le *Blue Velvet* de Bobby Vinton, exemplairement) par du rock indus brutal et anxiogène (Nine Inch Nails), comme le yin et le yang inséparables de la société américaine (et de la nature humaine). Subvertir la carte postale du bonheur américain par les cauchemars les plus terrifiants, ça mérite le double tampon pop-rock.

SI ON RÉDUISAIT LE CINÉMA DE LYNCH À UN AXIOME MUSICAL, ON POURRAIT DIRE QU'IL SE PLAÎT À CONTAMINER DES STANDARDS POP INNOCENTS ET SUCRÉS (LE *BLUE VELVET* DE BOBBY VINTON, EXEMPLAIREMENT) PAR DU ROCK INDUS BRUTAL ET ANXIOGÈNE (NINE INCH NAILS), COMME LE YIN ET LE YANG INSÉPARABLES DE LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE (ET DE LA NATURE HUMAINE).

Une affaire de style

Mais ce halo rock que l'on attribuerait à certains films et cinéastes est peut-être avant tout une affaire de style. Chez Lynch : la précision tranchante de ses cadres, la qualité design de ses décors, l'élégance sombre de ses lumières, et cette capacité à suggérer une menace dans un coin du plan où il n'y a rien, si ce n'est un peu d'ombre, un rideau rouge, et cet infra-bourdonnement souterrain typiquement lynchien.

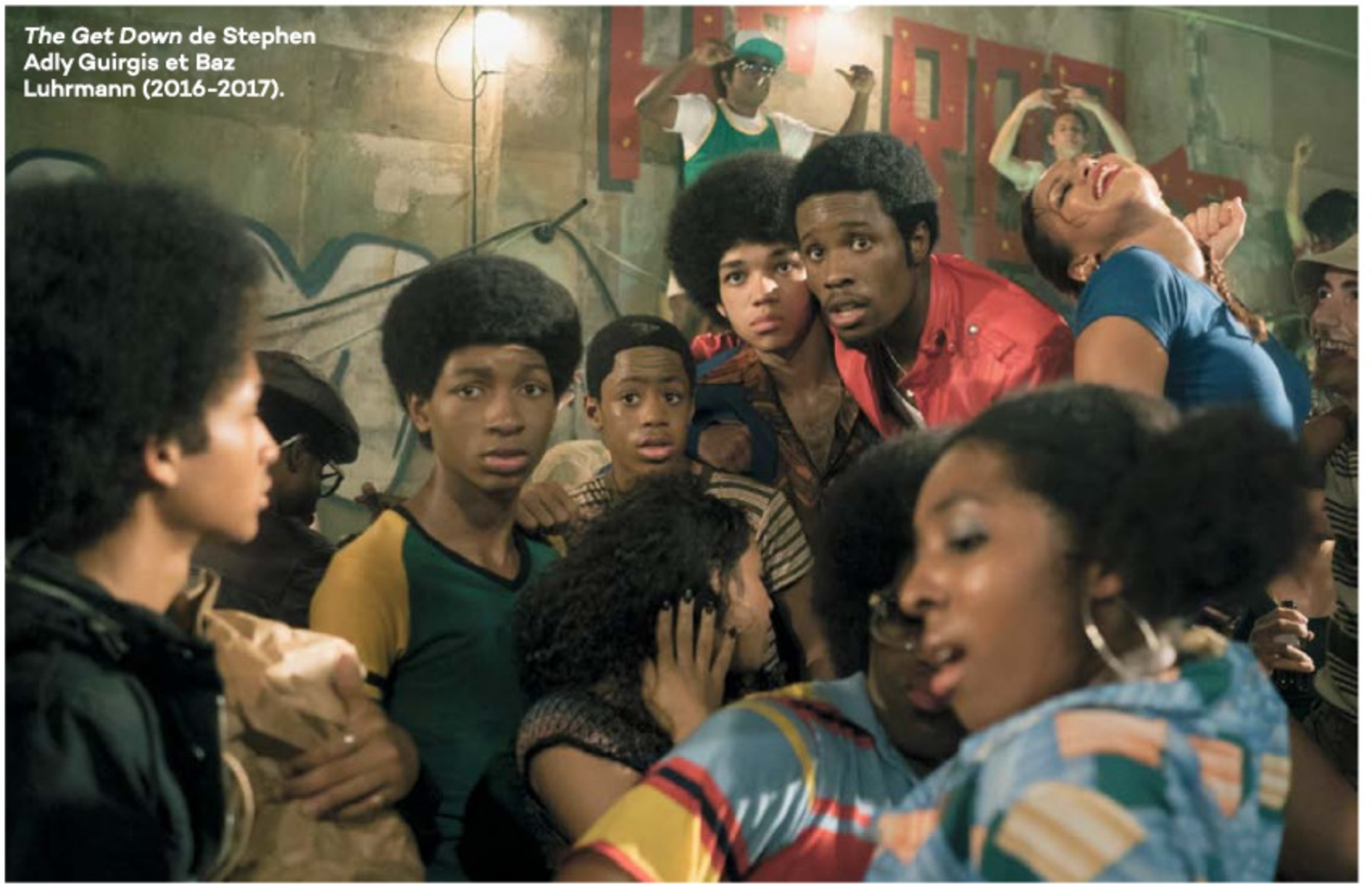
Le style rock, ce serait la façon obsessionnelle dont Ossang tente de réactiver l'expressionnisme allemand ou le cinéma muet russe des années 1920, ou bien la direction d'acteur extrêmement physique, performative, bavarde de Scorsese, ou encore, et à l'inverse, la retenue et le laconisme droit dans ses santiags des mises en scène de Jarmusch, tout en plans fixes, cadres dépouillés et minimalisme général. Si Scorsese doit au blues et à un certain rock extraverti son côté "je mets mes tripes et mes couilles sur la table", Jarmusch serait plutôt de l'école Velvet du *less is more*.

Iggy Pop en 1972 dans *Gimme Danger* de Jim Jarmusch (2016).

© BYRON NEWMAN/LE PACTE

Hors cadre

Mais être un cinéaste rock n'a peut-être rien à voir littéralement avec le rock, si on considère comme tel celui qui bouscule les codes, réinvente les formes et n'en fait qu'à sa tête, obéissant à son intuition artistique plutôt qu'aux règles du marché. Dans cette optique, on est obligé de penser à tous les irrécupérables du cinéma : Godard, encore et toujours lui, qui a mis le cinéma cul par-dessus tête ; Pasolini, qui a secoué les fondements de l'Italie chrétienne et capitaliste ; Fassbinder, qui a planté sa lame dans toutes les plaies purulentes de l'Allemagne post-nazie ; João César Monteiro, qui a réinventé la figure de Nosferatu et placé l'érotomanie au cœur de son monde, qui a aussi osé un film tout en écran noir *(Blanche-Neige)* ; Kenneth Anger, cinéaste hors système commercial qui a fusionné imagerie rock et fantasmes homo-érotiques ; Abel Ferrara, qui réinvestit tous les genres canoniques du cinéma hollywoodien avec des micro-budgets ; Bertrand Mandico, qui ordonne des mondes érotiques, électriques, chatoyants, baroques, lui aussi avec trois euros six sous… la liste pourrait être encore longue. Etre un cinéaste rock n'est peut-être pas tant une affaire de Perfecto ou de playlist qu'une capacité à éprouver son audace et sa liberté, à secouer le cocotier des récits et des formes, à inventer des mondes qui s'accordent à nos fantasmes. ●



The Get Down de Stephen Adly Guirgis et Baz Luhrmann (2016-2017).

© MYLES ARONOWITZ/NETFLIX

SÉRIES MUSICALES

70'S SHOWS

Deux séries follement inventives ont placé la musique au cœur de leur narration : en 2016, *Vinyl* et *The Get Down* redonnaient vie au rock et au hip-hop 70's. Par Olivier Joyard

Dans *Vinyl* (2016), flamboyante reconstitution du New York seventies sous la houlette de Mick Jagger, Martin Scorsese et Terence Winter (l'un des scénaristes des *Soprano*), un patron de label tente désespérément de maintenir son activité alors que 1973 lui fait tourner la tête : trop de cocaïne, mais surtout trop de changements dans l'industrie musicale. L'élan des années 1960 est mort, la folie à suivre pas encore totalement définie – le glam rock, le punk, le disco et le hip-hop se partageront le devant de la scène dans les années à venir. *"J'ai choisi cette année-là car le punk, le disco et le hip-hop ont été inventés à New York durant une période de six mois, sur un rayon de dix kilomètres,* a expliqué Terence Winter. *Le premier mix hip-hop a eu lieu pendant l'été dans le Bronx. C'est aussi le moment où les New York Dolls ont ouvert la voie aux groupes prépunk comme Television et les Ramones. Une période très intéressante pour la musique, fertile et irrésistible."*

Pour mettre en scène ce maelström, *Vinyl* a utilisé la manière frontale, en faisant vivre des personnages de l'époque, de Robert Plant à Johnny Thunders, de Lou Reed, David Bowie et même Karen Carpenter à Bob Marley ou DJ Kool Herc, tout en mettant en avant une bande-son vintage maousse : une vingtaine de titres au moins par épisode, plus du double pour le merveilleux pilote réalisé par Scorsese, où se mêlent le groupe anglais Slade, Led Zeppelin, le funk de The Meters, Abba, Otis Redding, Iggy Pop, MC5, mais aussi des groupes plus récents comme The Raconteurs...

La série devait embrasser la décennie entière sur plusieurs saisons, elle a finalement été annulée après dix épisodes. Moins qu'à inventer un modèle de mise en scène de la musique – sauf dans son extraordinaire séquence d'ouverture, rythmiquement parfaite –, *Vinyl* cherchait plutôt à capter un état d'esprit. Elle restera une comète, à l'image de l'époque qu'elle voulait sublimer.

Ce destin frustrant mais vénéneux, *The Get Down* (2016-2017) l'a connu elle aussi. Cette série sur la naissance du hip-hop drivée par Baz Luhrmann a tenu onze épisodes sur Netflix (trop chère, trop folle) et montrait un autre New York en 1977 : le South Bronx latino et noir. Plus sentimental que Scorsese et Winter, le réalisateur de *Moulin Rouge* a mis son sens du swing et de l'emphase au service de l'univers hip-hop et R&B, sur les pas de Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa ou Kool Herc et d'une poignée de personnages fictifs en route pour la gloire : chanteurs, musiciens, graffeurs. Pendant un été de canicule – quelques images d'archives l'attestent –, nous replongeons dans une Big Apple bordélique et dangereuse, à la fois miséreuse et chic, où quelque chose vibre à chaque coin de rue, des églises noires aux premières *block parties*. Le titre du premier épisode sonne comme un avertissement : *"Dans les ruines, il y a l'espoir d'un trésor"*.

Le résultat ? Pas vraiment une leçon d'histoire classique, mais l'une des plus belles séries des années 2010, pleine de démesure, d'amour et de naïveté. Un objet glissant et hors cadre, entre cinéma hyperbolé et soap assumé, qui trouvait dans sa forme l'élan généreux des meilleurs sons. Aujourd'hui, le rapport des séries à la musique est redevenu sage. Les playlists les plus désirables – comme celle de *The Deuce* de David Simon, une autre reconstitution 70's – servent à illustrer une atmosphère. Mais elles ne sont plus le sujet. ●

Vinyl, série créée par Martin Scorsese, Mick Jagger, Rich Cohen, Terence Winter et George Mastras (1 saison, 2016), avec Bobby Cannavale, Juno Temple, Olivia Wilde, James Jagger…
The Get Down, série créée par Stephen Adly Guirgis et Baz Luhrmann (1 saison, 2016-2017), avec Justice Smith, Shameik Moore, Jaden Smith…

Jean-Luc Godard et les Rolling Stones en studio pendant le tournage de *One + One* à Londres en 1968.

LES ROCKSTARS AU CINÉMA

© LARRY ELLIS/EXPRESS/GETTY IMAGES

CASH MACHINE

ELVIS PRESLEY

Le charisme et la bankabilité d'Elvis ont été largement exploités au cinéma dans une économie de série B. Malgré leur qualité souvent médiocre, ces films ont valeur de documents. Par Sophie Rosemont

Rebelle au grand cœur, ainsi pourrait-on résumer, à quelques nuances près, le rôle qu'a tenu Elvis tout au long de sa pléthorique filmographie : trente et un films entre 1956 et 1969, qui dit mieux ? Or, ces tournages incessants et souvent bâclés n'ont pas aidé les performances du King sur plateau. Sa diction hasardeuse, son jeu parfois franchement risible et les choix plus que discutables du Colonel Parker (son manager *strictly business*) ont fait le reste : Elvis n'est pas le comédien le plus convaincant d'Hollywood. Cependant, son seul nom au casting permettait de gonfler la cagnotte et d'offrir au film en question une place au chaud dans le box-office – d'autant qu'un single (voire un album) accompagnait invariablement la sortie en salles. Que de bonnes raisons, donc, de recruter le King, qui ne semblait pas manquer de lucidité quant à sa carrière d'acteur. En témoigne sa célèbre pique : *"Une chose est pire que de regarder un mauvais film, c'est d'en être l'interprète !"*

Des débuts (faussement) prometteurs

Quand la Paramount approche Presley au milieu des années 1950, les dollars illuminent ses prunelles. Un James Dean un peu plus sexy et beaucoup plus manipulable, c'est une occasion inespérée. D'où des premiers rôles certes peu notables mais pas déshonorants, qui rappellent à quel point l'Amérique, qui vient de se lancer dans la guerre du Viêtnam, a besoin de bons garçons comme Elvis. Ce dernier fait donc ses débuts sur grand écran dans une série B digne de ce nom, *Le Cavalier du crépuscule* (1956). Ce western mélo évoque le retour des courageux confédérés dans leurs familles après la guerre de Sécession. Forcément un peu canaille, Elvis y épouse la fiancée de son grand frère… Carton plein.
Le suivant n'est pas plus qualitatif : l'autofictionnel *Amour frénétique* (1957) est clairement calibré pour les fans.
Et, en 1957, les compteurs explosent avec *Le Rock du bagne*, où il joue un *bad boy* qui apprend la guitare en prison avant de devenir une star à sa sortie. La bande originale se vend à 2 millions d'exemplaires en moins de quinze jours… L'année suivante, il tourne l'un de ses meilleurs films, *Bagarres au King Creole*. Réalisé par Michael Curtiz, ce film montre Elvis, qui reprend un rôle initialement destiné à James Dean, sous son meilleur jour : gouailleur, un peu insolent et, surtout, excellent chanteur.

EN 1958, *BAGARRES AU KING CREOLE* MONTRE ELVIS SOUS SON MEILLEUR JOUR : GOUAILLEUR, UN PEU INSOLENT ET, SURTOUT, EXCELLENT CHANTEUR.

Forte impression

A son retour du service militaire, Elvis est visiblement motivé pour tourner des films de plus grande envergure. En témoigne *Les Rôdeurs de la plaine* (1960), de Don Siegel, qui, sans atteindre le niveau des *Proies* et de *L'Inspecteur Harry* (l'un des films préférés d'Elvis), signe là un honorable western social. Pitch : à la sortie de la guerre de Sécession (sujet très à la mode dans les années 1960), les tribus indiennes et les soldats américains s'affrontent toujours violemment. Incarnant le fruit des amours d'une mère kiowa et d'un père redneck, Elvis y tâte du contre-emploi.
S'il récupère encore un rôle qu'un autre a décliné (ici, Marlon Brando), le King fait preuve d'une présence remarquable, quasi palpable. Si le succès commercial n'est pas au rendez-vous, Andy Warhol s'inspirera d'une scène des *Rôdeurs de la plaine* pour sa fameuse sérigraphie consacrée à Elvis. Il y apparaît jambes écartées, revolver à la main, pointé vers l'objectif. Un autre genre de *lonesome cowboy* qu'il deviendra dans le cadre de sa propre carrière musicale avant la renaissance scénique des dernières années.

De série B en série B

Tous aseptisés, les films d'Elvis se suivent et se ressemblent, sans décoller du format série B. Parmi une belle brochette de navets *(Des filles… encore des filles, A plein tube, G.I. Blues)*, quelques bonnes surprises parfois, comme *Sous le ciel bleu de Hawaï* (1961). Elvis y joue un surfeur fraîchement revenu du service qui conte fleurette aux jolies filles tout en esquivant ses responsabilités professionnelles – de quoi convaincre les jeunes Américains de se mettre au travail, à défaut de partir au Viêtnam, tout en leur donnant la permission de lâcher un peu du lest.
Les juke-box sont toujours aussi populaires, le progrès consumériste ne s'arrête plus, la scène artistique est florissante, et l'*American dream* semble accessible à tous – notamment dans le scénario d'*Un direct au cœur* (1962). Le King se transforme en un jeune mécanicien devenu un célèbre

Des filles... encore des filles **de Norman Taurog (1962).**

boxeur coaché par, excusez du peu, Charles Bronson. Sur l'écran toutefois, car, en coulisses, c'est le champion du monde Mushy Callahan qui lui impose un entraînement drastique. Résultat, un Elvis au top de sa forme physique et affirmé dans son jeu – toutes proportions gardées, n'est pas De Niro qui veut.
L'Idole d'Acapulco (1963), *L'Amour en quatrième vitesse* (1964) et *L'Homme à tout faire* (1964) voient Elvis jouer tour à tour un trapéziste, un coureur automobile et un motard qui est aussi chanteur.
A chaque fois, en bon mâle alpha, il tombe les filles, comme dans quasi tous ses films… sauf, peut-être, dans le western *Charro* (1969), l'une de ses dernières apparitions. Il y incarne le mutique Jess Wade, ex-voyou en quête de rédemption – rôle dont n'avait pas voulu Clint Eastwood, mais qu'il endosse avec bravoure. Barbe de plusieurs jours, œil vitreux, des kilos en plus et une seule chanson : mauvaise nouvelle, le King n'est plus le sex-symbol vendu par Hollywood depuis une décennie. Il est temps de tirer sa révérence, avec le médiocre *L'habit ne fait pas la femme* (1969) de William Graham, où il devient un médecin dont tombe amoureuse… une nonne. Même les serviteurs de Dieu succombent au charme d'Elvis !
Malgré sa popularité et le conformisme de ses personnages, ses ventes d'albums (constitués en majeure partie de bandes sonores des films) ont sévèrement chuté. Son moral également, tandis que sa consommation de pilules en tout genre, elle, augmente très nettement. Elle lui vaudra sa fatale crise cardiaque en 1977. Quelques années plus tôt, le King s'est retiré des plateaux de cinéma pour se reconcentrer sur sa musique – en studio puis sur scène, là où il déploie mieux que partout ailleurs ses qualités de performer.

© PARAMOUNT PICTURES

Dernier concert public des Beatles sur le toit d'Apple dans *Let It Be* de Michael Lindsay-Hogg (1970).

BEATLEMANIA, HAUTS & BAS

THE BEATLES

La filmographie des Beatles se partage entre réussites pop *(A Hard Day's Night, Yellow Submarine)*, ratages *(Help!, Magical Mystery Tour)* et document saisissant sur leur crépuscule *(Let It Be)*.

Par Gilles Dupuy

© EXPRESS/GETTY IMAGES

Comme Elvis avait fait son cinéma, les Beatles allaient faire le leur. Mais contrairement au King, certes bon acteur et passionné de septième art, mais sous l'emprise d'un Colonel Parker avant tout soucieux de faire rentrer du cash, Lennon, McCartney et consorts prirent la chose très au sérieux. En mars 1964, à l'heure de tourner leur premier film, ils obtinrent une liberté totale de la part des studios et purent choisir eux-mêmes Richard Lester, un réalisateur américain installé à Londres, dont ils avaient entre autres apprécié le travail avec Peter Sellers. *"On ne voulait pas faire un mauvais film et on a insisté pour qu'il soit écrit par un vrai écrivain"*, témoignera plus tard John Lennon.

Un docu-fiction avant l'heure

Pour l'écriture du scénario, Lester s'attacha les services d'un dramaturge liverpuldien, Alun Owen, dont l'état d'esprit collait parfaitement avec celui des Beatles. L'idée était de retranscrire le tourbillon d'hystérie qui accompagnait chaque geste des Fab Four, dont Owen partagea un temps la vie en tournée, touchant du doigt ce qu'était vraiment la Beatlemania. Tourné en décors naturels, avec les Beatles dans leur propre rôle, *A Hard Day's Night* (*Quatre garçons dans le vent* en version française) se présente ainsi comme une sorte de docu-fiction avant l'heure, une immersion dans la vie d'un groupe en surrégime.
Entre courses-poursuites avec les fans, concert télévisé et digressions surréalistes, le film fonce tête baissée, à l'image de ses protagonistes qui, harcelés de toutes parts, tentent sans grand succès de préserver un peu de cette liberté dont se nourrit pourtant leur musique. Une musique par ailleurs omniprésente, le temps d'intermèdes habilement filmés par Richard Lester, telle la pantomime jubilatoire illustrant *Can't Buy Me Love,* qui anticipe avec maestria l'ère du vidéoclip.

Parodie de *James Bond*

Comme tout ce que touchaient les Fab Four, *A Hard Day's Night* obtint un immense succès et, dans la foulée, Lester décrocha la Palme d'or à Cannes avec *Le Knack… et comment l'avoir*. C'est donc tout naturellement qu'il fut choisi pour tourner le second volet des aventures des Beatles. Mais contrairement à ce qui s'était passé avec leur premier long métrage, ces derniers n'eurent pratiquement aucun contrôle sur *Help!*. *"On a pris ça un peu à la légère,* concéda après coup Paul McCartney. *Je ne suis pas sûr qu'on n'ait jamais su nos rôles, on les apprenait en allant sur le plateau."*
De fait, là où *A Hard Day's Night* traduisait avec humour et brio l'effusion un peu brouillonne des Swinging Sixties, *Help!* n'est guère plus qu'un exercice de style en Technicolor, une parodie de *James Bond* dotée d'un budget hollywoodien, à l'exact opposé du noir et blanc classieux et des visions arty de son prédécesseur. Brinquebalés des Bahamas en Autriche et retour en Angleterre, les Fab Four en traversèrent le tournage tels des zombies, fumant de l'herbe au petit-déjeuner et se montrant le plus souvent incapables de jouer la comédie.

ENTRE COURSES-POURSUITES AVEC LES FANS, CONCERT TÉLÉVISÉ ET DIGRESSIONS SURRÉALISTES, *A HARD DAY'S NIGHT* FONCE TÊTE BAISSÉE, À L'IMAGE DE SES PROTAGONISTES.

Du reste, cette abracadabrante histoire de secte indienne traquant le groupe autour du monde pour récupérer une bague sacrificielle obstinément collée au doigt de Ringo Starr ne leur offre qu'un rôle figuratif. Etrangers à leur propre film, écrasés par le talent des comédiens qui les entourent (Leo McKern, Victor Spinetti, Roy Kinnear…), ils apparaissent comme des caricatures d'eux-mêmes, bien loin des Marx Brothers auxquels on se plaît alors à les comparer.

Vague psychédélique

Echaudés par cet "échec", les Beatles attendront deux ans avant de remettre ensemble les pieds sur un plateau de tournage, sans pour autant se couper du monde du cinéma – en 1967, Richard Lester dirige une nouvelle fois Lennon dans *Comment j'ai gagné la guerre,* tandis que McCartney s'attelle au score d'un film oublié d'Hayley Mills, *The Family Way,* réalisé par John et Roy Boulting.
En septembre 1967, encore sous le choc du décès de Brian Epstein, les Fab Four mettent en branle le projet d'une fiction pour la BBC. Maître d'œuvre de la chose, Paul McCartney entraîne le groupe dans un trip-movie déjanté, tourné au jour le jour, sans scénario ou script préétabli. *"On savait qu'on ne faisait pas un film normal, on faisait un film sans queue ni tête, façon sixties"*, se justifia par la suite Macca. Tourné en couleurs, mais diffusé en noir et blanc le lendemain de Noël, *Magical Mystery Tour* fait un flop monumental, le côté avant-gardiste et parfois malaisant du film déconcertant les téléspectateurs anglais, auxquels échappent également les effets psychédéliques du film.
Les Beatles auront plus de chance l'année suivante avec *Yellow Submarine,* une œuvre d'animation réalisée par George Dunning à laquelle ils n'ont pourtant que très peu participé, hormis la scène finale où on les voit apparaître en chair et en os. Doublés par des acteurs professionnels, ils ne prêtent même pas leurs voix à leurs personnages, mais à leur grande surprise, ce long clip un peu foutraque, pour lequel ils ont quand même pondu cinq nouvelles chansons, s'avère une franche réussite, dont l'esthétique et la liberté d'esprit synthétisent toute une époque.

Autopsie d'un groupe

Le retour à la réalité sera d'autant plus dur avec *Let It Be,* un docu pensé à l'origine comme le making-of d'un album des Beatles, mais qui, dans les faits, dissèque froidement l'agonie d'un groupe miné par les dissensions, accablé par le poids de la notoriété. Ici, personne ne joue la comédie. Dans l'immensité glaciale d'un hangar transformé en studio d'enregistrement, et sous le regard sans égard de Michael Lindsay-Hogg, préposé à la réalisation, les Fab Four n'en finissent plus de s'entre-déchirer, à l'instar de cette célèbre séquence où George Harrison s'en prend violemment à Paul McCartney, accusé à tort ou à raison de s'être arrogé le leadership du groupe.
Même la fin du film, ce concert improvisé sur le toit de l'immeuble Apple par des Beatles soudés comme au premier jour, ne peut masquer un relent de malaise et d'amertume qui imprègne littéralement la pellicule. A cet égard, *Let It Be* n'est rien d'autre que le parfait négatif de *A Hard Day's Night*. A la joie et l'insouciance de l'un s'opposent la grisaille et l'acrimonie de l'autre, chronique à vif d'une séparation et point final douloureux d'une belle histoire dont les acteurs eux-mêmes ne voulaient plus.

FUGITIVES APPARITIONS

THE ROLLING STONES

Malgré le charisme et le magnétisme évidents de Mick Jagger et Keith Richards, les Stones n'auront jamais vraiment trouvé leur place au cinéma. **Par Hervé Deplasse**

On peut parier que les Rolling Stones, devenus stars incontestées du rock'n'roll dès le milieu des sixties par leur sens de la musique, du look et de la provocation, ont effrayé les producteurs, réalisateurs ou directeurs de casting quant à leurs capacités à se laisser manipuler ou diriger dans le cadre collégial d'un tournage. Au sortir des sixties, aucune star du rock n'a gagné quoi que ce soit en jouant la carte du cinéma. Elvis y a quasiment perdu son identité et il lui faudra le cuir noir du *'68 Comeback Special* pour regagner son bâton de maréchal rock'n'roll. Le Colonel Parker lui aura fait enfiler les rôles grotesques dans des films qui ne l'étaient pas moins, et Dylan devra attendre 1973 pour interpréter Alias, le grand rôle de sa carrière dans le crépusculaire *Pat Garrett et Billy le Kid* du maître Peckinpah.

Mick Belle Gueule et Keith l'Outlaw possèdent chacun un physique inoubliable et une plastique idéale pour capter la lumière. L'un se meut comme un félin épileptique, l'autre a les mouvements saccadés et erratiques du loup, et ils devraient pouvoir incarner chacun de nombreux rôles, Mick étant destiné aux personnages ambivalents, troubles, pervers, tandis que Keith a les attributs du voyou, du pirate, du sicaire intraitable ou du gitan flamboyant. Mick obtiendra bien quelques rôles remarqués et Keith se contentera d'apparitions, mais rien de notable et de pérenne, si ce n'est dans leurs propres rôles lors de la rencontre/confrontation avec le pape de la Nouvelle Vague Jean-Luc Godard. C'est donc de ce côté-ci que la carrière cinématographique des Stones va se jouer, lorsque de grands réalisateurs apporteront leur savoir-faire et leurs caméras pour épier, observer, voler les moments de grâce nombreux et quelques instants d'intimité avec le plus grand groupe de rock'n'roll du monde.

Godard sur le vif

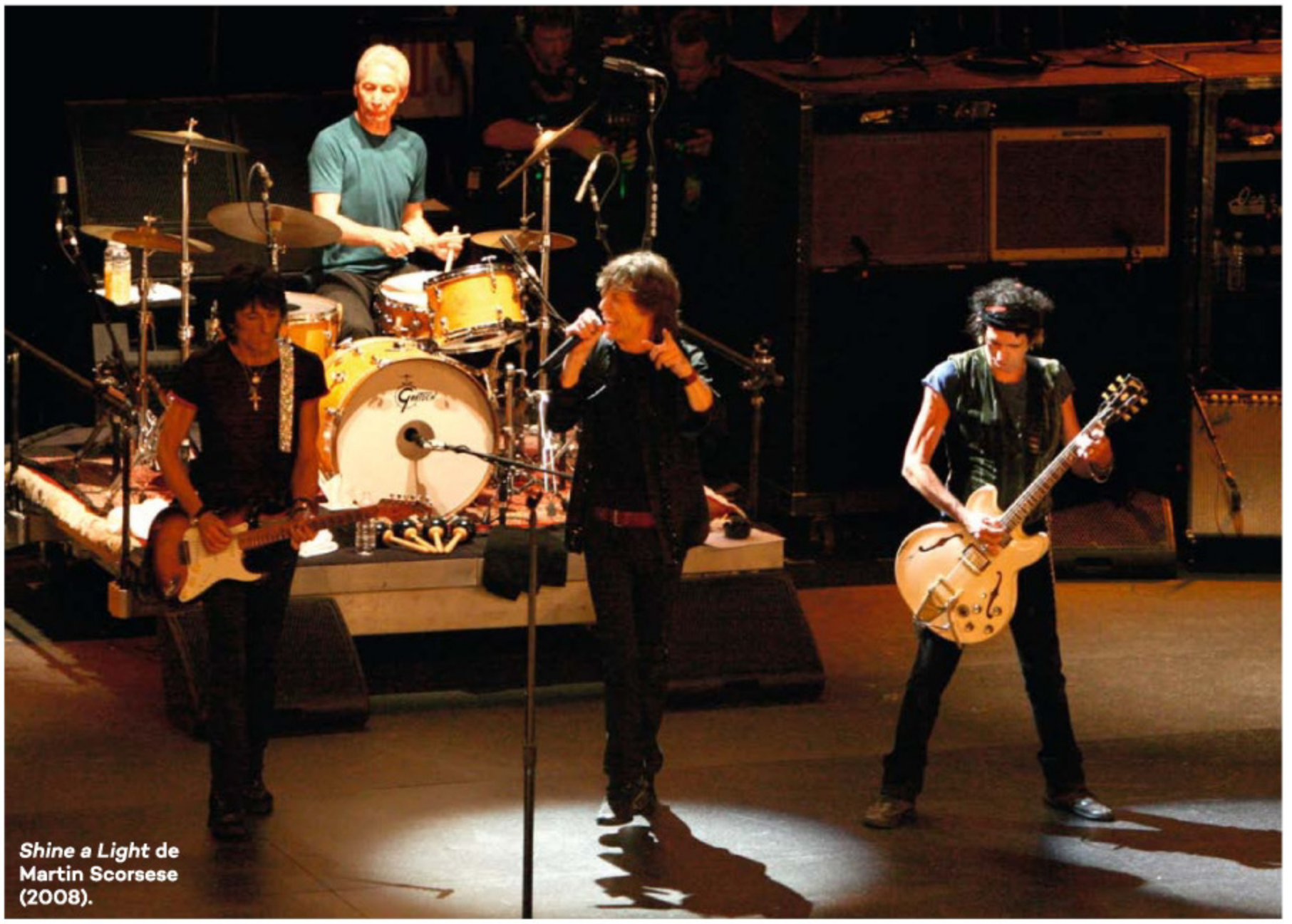
Godard, opportuniste instinctif, cherche en ces sixties glamour à se connecter avec les gloires de la jeunesse. Il a des visées sur les Beatles, mais pour son plus grand bien, ce seront les Stones avec lesquels il fera affaire. Ces derniers représentent un challenge bien plus sérieux que les stars de la pop un peu trop gentillettes pour l'œil et le cerveau aguerris du cinéaste. Le résultat sera impressionnant, et ce mélange d'agit-prop et de cinéma vérité d'avant-garde qu'est *One + One* conserve un attrait certain et mérite le visionnage (lire p. 10). Surtout pour les séquences alanguies d'enregistrement de *Sympathy for the Devil,* où les membres du groupe deviennent des Big Five de studio et se jouent de la caméra de Godard comme les grands fauves et pachydermes de la savane savent se jouer de l'objectif des photographes animaliers.

Il capte les Stones sur le vif, c'est-à-dire avec la lenteur imposée par le groupe. Bien que le rythme de la chanson en question soit dynamique et hypnotique, celui de son processus créatif s'inscrit dans la langueur, à l'instar des animaux sauvages cherchant un point d'eau. Le groupe triture le titre, démarre, s'arrête, reprend, digresse, et finalement le spectateur se dit que Godard ne fait rien d'autre ici que filmer le tournage d'un film. Il s'agit du même processus. Jouer, refaire une prise, essayer un autre texte comme on tente une autre note ou une autre pédale. Le réalisateur s'aperçoit qu'un groupe de rock en studio rencontre les mêmes aléas qu'un metteur en scène sur un plateau.

Scorsese : un show de luxe

L'autre grand metteur en scène à avoir mis les Stones dans la boîte à images est un de leurs grands fans : après The Band *(The Last Waltz),* Dylan *(No Direction Home: Bob Dylan)* et le blues avec sa série *Feel Like Going Home,* Martin Scorsese s'attaque en 2006 à un nouveau pan de son panthéon personnel. Lui, son titre préféré, c'est *Gimme Shelter,* qu'il a déjà mis à contribution dans plusieurs de ses films. *Shine a Light* dévoile les préparatifs des shows du 29 octobre et 1er novembre 2006 au Beacon Theatre de New York, à la toute fin de la tournée *A Bigger Bang*. Jagger tire sur la pelote Scorsese comme le plus matois des matous, ou plutôt comme le fait Chuck Berry dans *Hail! Hail! Rock'n'Roll.* Enervant comme un gamin, il retient la setlist jusqu'au dernier moment, empêchant Scorsese de placer ses seize caméras et prouvant ainsi qu'il reste seul maître à bord, sur scène comme sur la pellicule (et il traite Ron Wood comme son petit neveu qui aurait fait une connerie).

Le film commence par *Jumpin' Jack Flash* et se termine sur les classiques *Sympathy*



***Shine a Light* de Martin Scorsese (2008).**

for the Devil, Start Me Up, Brown Sugar et l'incontournable *(I Can't Get No) Satisfaction* (Mick disait à sa sortie qu'il ne se voyait pas le jouer à 40 ans…). De très grands moments émaillent ce show de luxe, dont *Champagne and Reefer* de Muddy Waters en duo avec Buddy Guy ou *Live with Me* avec Christina Aguilera. Godard les a saisis en pleine gloire ascensionnelle alors que Scorsese les cadre au firmament de leur existence, toujours verts et mordants, mais comme des dinosaures proches de l'extinction.

Un autre grand réalisateur fan les capturera au sommet dans un foisonnement de moyens démesurés pour une entrée en scène digne d'un western classique. Il s'agit du regretté Hal Ashby avec *Let's Spend the Night Together* en 1983. Ashby, très versé dans les drogues au moment du tournage après la sortie de *Miss You* en 1981, fera même une overdose avant le concert de Phoenix, ce qui ne l'empêchera pas de mener le film à son terme.

SCORSESE LES CADRE AU FIRMAMENT DE LEUR EXISTENCE, TOUJOURS VERTS ET MORDANTS, MAIS COMME DES DINOSAURES PROCHES DE L'EXTINCTION.

Apparitions et métamorphoses

Mick Jagger s'est permis quelques incursions dans le cinéma de fiction. La plus culte étant *Performance* (parfois titré *Vanilla*), réalisé par un ex-assistant de Truffaut, Nicolas Roeg, qui met en scène un mafieux aux côtés d'une rockstar (Jagger) pour une sorte de néo-polar tendance Nouvelle Vague sans réel intérêt, si ce n'est d'y voir Anita Pallenberg au sommet de sa forme physique et en tenue permettant une scrutation détaillée.

La performance de Jagger dans la bio du ranger australien *Ned Kelly* de Tony Richardson sera bien meilleure. Il y apparaît barbu, la mine presque patibulaire. Il aurait dû avoir comme partenaire féminine sa girlfriend de l'époque, une certaine Marianne Faithfull. Cette dernière fit une overdose dès son arrivée à Sydney et retourna au Royaume-Uni sans figurer dans le film.

Jagger devait jouer un rôle dans le *Fitzcarraldo* de Werner Herzog en 1982, mais son planning de concerts l'empêcha de terminer le tournage, et Herzog supprima le rôle. Cela aurait encore ajouté à la bataille d'ego entre le réalisateur et Klaus Kinski, son acteur fétiche – le spectacle devant et derrière la caméra en aurait été grandi ! Mick Jagger joue aussi dans le film d'anticipation *Freejack* du réalisateur néo-zélandais Geoff Murphy aux côtés d'Emilio Estévez et tient un petit rôle dans *Bent,* film anglais de Sean Mathias dont l'action se situe dans le Berlin de 1934.

Quant à Keith, il s'est laissé aller à un caméo dans un épisode de *Pirates des Caraïbes* de son copain Johnny Depp, et c'est tout. Charlie, Bill, Ron, Mick et Brian n'ont jamais franchi les portes d'un studio de cinéma ou celles d'un tournage.

Il y a une certaine frustration à constater que les Stones ont si peu chatouillé les réalisateurs et les scénarios ; ils furent quand même le groupe le plus photographié au monde et montrèrent une totale appétence pour le sujet. Les plus grands firent crépiter leurs flashs pour immortaliser leurs visages, allures et poses inimitables – idem pour les clips –, mais si peu pour le cinéma. Dans l'ensemble, le couple Jagger-Richards ne mérite pas son étoile sur Hollywood Boulevard, mais tout le monde s'en fout. Le cinéma que les Rolling Stones se font et nous font depuis cinquante ans dépasse largement toutes les pellicules puisqu'ils ont changé nos vies et les ont mises en musique. C'est mieux que deux heures de bon spectacle.

© JACOB COHL/20TH CENTURY FOX

LES MÉTAMORPHOSES

DAVID BOWIE

David Bowie au cinéma, c'est des apparitions en forme de clins d'œil, des visions désirables, des avatars polymorphes. Un écran idéal pour toutes les projections. **Par Jean-Marc Lalanne**

Furyo de Nagisa Oshima (1983).

A.A.A. SOPROFILM DISTRIBUTION

Des images aussi fortes que celles qu'a produites Bowie pour ses pochettes de disques, concerts ou clips ne pouvaient pas laisser longtemps insensible le cinéma. Passionné par l'univers du rock, auteur de *Performance* (1970), un thriller sophistiqué et pré-lynchien avec Mick Jagger et Anita Pallenberg, Nicolas Roeg est le premier cinéaste à prendre Bowie dans ses filets. Bien qu'adapté d'un roman SF, *L'homme qui venait d'ailleurs* semble du cousu main pour le chanteur qui s'est déjà beaucoup hystérisé en alien aussi mystérieux que désirable. Un peu amorphe, lourd de symboles et de visions naïves, le film est loin d'être réussi.

Bowie fait son cinéma

Davantage tout de même que le suivant, *Just a Gigolo,* une fresque sur la montée du nazisme qui aimerait bien ressembler au *Cabaret* de Bob Fosse mais tient plutôt de la grosse pâtisserie pompière. En playboy berlinois qui tarife ses services, David Bowie est néanmoins assez drôle, entre les bras de Kim Novak sa cliente et les griffes de Marlene Dietrich sa maquerelle. Au sortir du tournage, le chanteur dira : *"J'ai l'impression d'avoir tourné les trente-deux navets d'Elvis Presley en un seul film."* On ne saurait mieux résumer.

Dès lors, il se méfie du cinéma, se consacre entièrement à sa carrière de musicien qui, au tournant des années 1980, est commercialement ascendante. A peine accepte-t-il un caméo flatteur dans *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée.* Il y incarne son propre rôle, chanteur adulé d'une adolescente junkie, mais n'apparaît que sur une scène de concert. La B.O. du film est uniquement constituée par le répertoire de la star, celui compris entre 1976 et 1979 (le Bowie glam est alors démodé). Ce qui produit un effet presque comique : où que cette petite troupe d'ados aille, dans n'importe quel bar, n'importe quel club, c'est toujours un morceau de Bowie qui passe. Comme si, en 1980 à Berlin, les jeunes n'écoutaient rien d'autre.

Après cinq ans d'absence des écrans (à l'exception de cette apparition), Bowie décide de se remettre sérieusement au cinéma et sort deux films en 1983. Deux films présentés à Cannes tandis que *Let's Dance* trône en tête de tous les hit-parades du monde. Deux visions pour le moins flatteuses de la star en jeune homme éternel ou en objet absolu du désir. Mais par deux fois, ça finit mal.

Le vampire des *Prédateurs* (Tony Scott) est confronté à une sénescence express.

Le prisonnier anglais de *Furyo* (Nagisa Oshima) est enterré jusqu'au cou dans le sable. Tandis qu'il agonise, un papillon bleu se pose délicatement sur ses cheveux blonds.

Après deux rôles aussi iconiques, une carrière royale d'acteur semblait devoir s'ouvrir. Mais il en est autrement. D'une certaine façon, *Furyo* et *Les Prédateurs* closent la carrière de Bowie acteur. Désormais, il ne fera plus que des participations, plus ou moins amusantes, plus ou moins prestigieuses, plus ou moins alimentaires. Certaines sont brèves mais marquantes : dans *La Dernière Tentation du Christ* (Scorsese, 1988), il est Ponce Pilate et Jésus/Willem Dafoe lui dit que ce n'est pas par la violence mais par l'amour qu'il veut changer le monde. Sèchement, il répond : *"Mais nous voulons que rien ne change",* ce qui ne manque pas de sel dans la bouche du plus grand caméléon humain de l'Histoire.

Dans *Twin Peaks* (David Lynch, 1992), il est un homme disparu qui réapparaît sur les vidéos de surveillance. Dans *Le Prestige* (Christopher Nolan, 2006), il est un ingénieur qui a conçu une machine propre à créer des clones humains parfaits.

David Bowie, grand pourvoyeur de clones : Christopher Nolan nourrit à son tour la mythologie du chanteur. C'est peut-être la limite de la carrière de l'acteur (qui comprend pourtant quelques beaux films et de grands cinéastes) : elle ne s'est jamais dégagée totalement du monde imaginaire mis en place par la rockstar.

Le cinéma fait son Bowie

De toute façon, le chemin particulier qu'a tracé David Bowie à l'intérieur du cinéma excède les seuls films qu'il a tournés. C'est aussi à Bowie chanteur qu'on doit de belles émotions de cinéma.

La plus forte de toutes, c'est un film français qui l'a procurée en 1986 : *Mauvais sang* de Leos Carax. Alex (Denis Lavant) fait du zapping sur la station FM. Soudain, les premières mesures de *Modern Love* retentissent. Il se lance alors dans une course folle dans les rues de la ville, porté par le déchaînement des boîtes à rythmes eighties. Vingt-cinq ans plus tard, le cinéma américain indépendant se souvient encore de cette explosion de lyrisme pop (Noah Baumbach y rend hommage dans son film *Frances Ha*). Désormais, impossible d'entendre la chanson de Bowie sans y associer les images colorées et galvanisantes de Carax.

Déjà, pourtant, dans le premier film du cinéaste, *Boy Meets Girl* (1984), Lavant arpentait Paris la nuit en écoutant *When I Live My Dream* (une belle ballade sixties) à fond dans son casque. Et dans *Les Amants du Pont-Neuf,* Lavant et Binoche observent de l'extérieur d'une boîte des clubbers dansant sur *Time Will Crawl* (un morceau de l'album *Never Let Me Down*).

Fan ultime, Carax a vêtu les chansons de Bowie de leurs plus beaux atours cinématographiques.

Bien sûr, de nombreux autres films ont utilisé des chansons de Bowie. D'abord, il y a ceux pour lesquels Bowie a composé une chanson : *Labyrinthe, Absolute Beginners* (deux films dans lesquels il apparaît) ou encore *La Féline* de Paul Schrader (l'excellent morceau *Cat People*).

Il y a ceux où un personnage est fan de Bowie, comme la bluette canadienne *Crazy* (2006) ou *Les Runaways* (2010), la *story* du groupe de Joan Jett, où les filles vénèrent *Aladdin Sane.* Il y a le film où l'on n'entend jamais Bowie mais où tout l'évoque : *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, variation fantaisiste sur la vie de l'idole glam. Autre catégorie : les films qui, dans la foulée de la sortie d'*Outside,* ont utilisé un de ses morceaux – *Seven* de David Fincher *(The Hearts Filthy Lesson)* ou *Lost Highway* de David Lynch (les plans liminaires de route sur *I'm Deranged* rejoignent *Mauvais sang* dans le panthéon des plus belles variations cinématographiques inspirées par David Bowie).

Parmi les nombreuses autres occurrences, on citera les irrésistibles reprises bossa de morceaux issus de *Hunky Dory* ou *Ziggy Stardust* dans *La Vie aquatique* de Wes Anderson ; l'amusante scène de *The Sunchaser* de Cimino où Woody Harrelson écoute dans sa voiture *Suffragette City* et où son jeune passager lui dit qu'il écoute de la musique de vieux car lui préfère le hip-hop ; l'utilisation du magnifique *Candidate* (extrait de *Diamond Dogs*) dans *Intimité* de Patrice Chéreau ; ou encore la série anglaise *Life on Mars* qui voit un homme perdre connaissance en 2006 sur la chanson éponyme et retrouver ses esprits sur la même chanson en 1973 (la série utilise par ailleurs de nombreux autres standards de Bowie).

Mais c'est dans un film où l'on n'entend pas une note de Bowie que l'on pense le plus fréquemment à lui : *Moon,* le premier long métrage réalisé en 2009 par Duncan Jones, le fils du chanteur. Le film décrit la solitude d'un homme, seul habitant d'une station lunaire. Il est aussi isolé que le Major Tom et peine lui aussi à entendre le *ground control.* Le film, très réussi, est bel et bien une étrangeté de l'espace *(space oddity),* et il n'y est question que de clones. Duncan Jones, qui fut à sa naissance nommé par ses parents Zowie, réalisateur d'un autre beau film tout en voyages temporels (autre grand motif bowiesque) intitulé *Source Code,* n'est pas le moindre legs de David Bowie au cinéma.

CHANT MAGNÉTIQUE

CHRIS ISAAK

Figurant de luxe ou rôle important, Chris Isaak a joué dans plusieurs films en promenant sa classe rockabilly. Par Noémie Lecoq

Dans un entretien en 1998, le rockeur californien nous parlait de ses expériences au cinéma : *"J'ai un seul regret, c'est d'avoir refusé le rôle que Jonathan Demme me proposait dans* Dangereuse sous tous rapports – *c'est Ray Liotta qui a finalement joué ce tueur psychopathe. J'ai donc débuté avec* Veuve mais pas trop…, *puis* Le Silence des agneaux. *En fait, j'avais fait un film au Japon des années auparavant. Un petit rôle. Je porte un uniforme et je conduis une Jeep, assis à côté d'une jeune Japonaise que j'ai ramassée, et ma première réplique est : 'Hey baby, qu'est-ce que tu dirais de 50 dollars pour nous deux ?' Super dialogue."* Heureusement, d'autres réalisateurs lui ont depuis donné l'occasion de montrer qu'il était capable d'interpréter autre chose qu'un playboy. Dans *Little Buddha* (1993) de Bernardo Bertolucci, il tient l'un des rôles majeurs : le père d'un petit garçon qui pourrait être la réincarnation d'un grand maître bouddhiste. Toujours dans les années 1990, il fait partie du casting du *Silence des agneaux* de Jonathan Demme, cette fois dans la peau d'un dur à cuire : le commandant du SWAT (unité d'intervention) de Memphis.

Avec Kiefer Sutherland dans *Twin Peaks: Fire Walk with Me* de David Lynch (1992).

A la même période, on le retrouve en agent du FBI dans ce qui reste l'une de ses apparitions les plus marquantes au cinéma, *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. David Lynch y invente un *prequel* de sa propre série et se réserve le rôle du chef d'une antenne régionale du FBI, avec pour collègue David Bowie et sous ses ordres les personnages de Kyle MacLachlan, Kiefer Sutherland et Chris Isaak. Ce dernier dégage un charisme magnétique dans son impeccable trench d'enquêteur : cheveux gominés, front plissé, moue boudeuse et regard incandescent. Le *"blue steel"* de *Zoolander* lui doit beaucoup. Derrière ce look parfait, il a toute son importance dans le scénario : il mène l'enquête sur un meurtre qui préfigure celui de Laura Palmer. Ce personnage-clé lui a valu le respect de tous les fans de *Twin Peaks* – et leurs regrets quand il n'a pas refait surface dans la troisième saison de la série, en 2017.

Tout en continuant à enchaîner les albums, Chris Isaak a également tenu des seconds rôles dans une poignée d'autres films : *That Thing You Do!* (1996) et *Grace of My Heart* (1996), qui se déroulent tous les deux dans le milieu de la musique, mais aussi *A Dirty Shame* (2004) de John Waters et *The Informers* (2008), adaptation par Gregor Jordan des nouvelles de Bret Easton Ellis.

Paradoxalement (ou pas), Chris Isaak est invisible dans ses deux moments les plus inoubliables au cinéma. Sa musique et sa voix suffisent pour marquer au fer rouge dans *Sailor & Lula* et *Eyes Wide Shut*, respectivement avec les morceaux *Wicked Game* et *Baby Did a Bad Bad Thing*, deux chansons figurant sur des albums sortis auparavant sans pour autant exploser les charts. C'est véritablement grâce au cinéma qu'elles deviennent deux tubes planétaires et que Chris Isaak remporte des éloges qu'il connaît un peu moins dans sa carrière d'acteur.

© CIBY 2000/TWIN PEAKS PRODUCTIONS/COLLECTION CHRISTOPHEL/AFP

Docteur Chance de F.J. Ossang (1997).

ACTEUR-NÉ

JOE STRUMMER

Quand il quittait le rock pour les plateaux de cinéma, le chanteur des Clash avait l'habitude de se confondre avec ses personnages. Par Vincent Brunner

Jusqu'à la séparation des Clash, Joe Strummer n'avait jamais pensé au cinéma. Bien sûr, il s'était impliqué dans le tournage de *Rude Boy,* documentaire consacré au groupe. Par curiosité, il avait aussi fait de la figuration avec le guitariste Mick Jones dans une scène de rue de *La Valse des pantins* de Martin Scorsese. Il faudra qu'il se retrouve seul pour véritablement envisager une carrière de comédien.

Pour sa première expérience, il est mis en confiance par le casting, constitué d'autres musiciens (les Pogues, Elvis Costello), ainsi que l'identité du réalisateur, Alex Cox – Joe a composé deux morceaux pour la B.O. de son précédent film, *Sid & Nancy*. Tourné à Almería en 1986, *Straight to Hell,* parodie punk de western spaghetti, semble avoir été pour les autres participants un prétexte à délirer et s'amuser. Pas pour Joe qui, dans le rôle du tueur en cavale Simms, se prend au jeu. Concentré, il ne quitte pas son costume de gangster et, selon son biographe Chris Salewicz, porte holster et revolver quand il va picoler dans les bars. Le chanteur montrera à chaque fois la même implication.

Cox l'enrôle pour son long métrage suivant, le plus ambitieux *Walker,* inspiré par l'histoire vraie d'un aventurier américain qui avait pris le pouvoir au Nicaragua en 1856. Incarnant un des cuisiniers, Strummer apparaît hirsute et se recouvre le visage de boue pour se protéger du soleil comme le faisaient à l'époque les aventuriers non natifs. *"La raison pour laquelle il fait bon avoir Joe dans le film,* déclare Alex Cox au magazine *Film Comment, c'est parce qu'il est incroyablement absorbé par son rôle. Il s'énerve quand il doit rendre ses armes à la fin de la journée de tournage. Il ne change pas du tout sa personnalité."* Le professionnalisme de l'ex-Clash – sur le tournage de *Walker,* il ne dit pas à Cox qu'il vient de perdre sa mère – donne même des regrets à ceux qui l'emploient.

Dans le bon road-movie rock'n'roll *Candy Mountain,* coréalisé par Robert Frank et Rudy Wurlitzer, il campe le flic Mario, que l'on voit furtivement guitare en main. Rétrospectivement, Wurlitzer déplorera : *"C'était frustrant que Joe ait un si petit rôle* [...]. *Il pourrait être une grande star, en haut de l'affiche."* Cela n'arrivera jamais, même si sa carrière cinématographique rebondit grâce à son amitié avec Jim Jarmusch. Dans *Mystery Train,* tourné à Memphis, Strummer n'hésite pas à casser son propre mythe en incarnant l'antihéros Johnny. Celui-ci vient de perdre son job et de se faire larguer ; ivre, il se comporte de façon erratique et tue sans réfléchir un gérant d'épicerie. Campant avec naturel ce personnage perdu, Strummer montre des vraies capacités d'acteur. Décrivant son degré de concentration à Jarmusch, il explique : *"Quand je viens sur le plateau, j'ai l'impression de porter un panier d'œufs… alors, je ne veux en perdre aucun en chemin."*

Après un petit caméo dans *J'ai engagé un tueur* d'Aki Kaurismäki, où il se contente de chanter dans un pub, il aura droit à un autre traitement de faveur de la part du Français F.J. Ossang. Dans le très original *Docteur Chance,* qui joue avec les genres (polar, western, etc.) et les mythes, il donne corps à un trafiquant d'armes nommé… Vince Taylor – oui, comme le créateur de *Brand New Cadillac*. Surtout, il n'a que des répliques en français. Enchanté par l'expérience et le résultat, quand il passe en France pour de la promo, Strummer ne cesse de clamer son respect pour Ossang : *"Je ne veux plus tourner qu'avec lui, son travail possède une autre dimension."* Hélas, il n'aura pas d'autre occasion de collaborer avec celui qui l'a magnifié tout en le mettant en danger.

Redemption Song: The Definitive Biography of Joe Strummer de Chris Salewicz (Harper Collins, 2007).

© CHRISTIAN BAMAGE/FILMS SANS FRONTIÈRES

***La Porte du paradis* de Michael Cimino (1980).**

UN CLASSIQUE AMÉRICAIN

KRIS KRISTOFFERSON

Ce beau gosse buriné, chanteur country reconnu et auteur de classiques absolus peut aussi se prévaloir d'une belle carrière d'acteur dans des chefs-d'œuvre maudits. Par Gilles Dupuy

Une carrure d'athlète, une tronche gravée comme au burin, un regard ciel azur, une voix rabotée par la clope et le bourbon… Si Kris Kristofferson avait tout pour faire l'acteur, sa vie même relève d'un scénario aux multiples rebondissements. Car rien ne prédestinait ce Texan d'origine suédoise, fils de militaire, boxeur et rugbyman à ses heures, à embrasser une quelconque carrière artistique. Pire, au début des années 1960, sous l'injonction parentale et non sans avoir conclu de brillantes études littéraires à Oxford, il devient pilote d'hélicoptère pour l'US Army. Mais en lui sommeille un auteur de chansons country et, en 1965, après avoir envoyé dinguer l'armée et son grade de capitaine, c'est en tant que simple homme de ménage des studios CBS qu'il débarque à Nashville – la petite histoire veut qu'il ait vidé les cendriers de Bob Dylan durant l'enregistrement de *Blonde on Blonde*.

Pas du genre à s'en tenir là, Kristofferson vole un hélicoptère qu'il pose sans prévenir dans la propriété de Johnny Cash, histoire d'attirer l'attention de l'Homme en noir – séduit, celui-ci enregistre *Sunday Morning Coming Down* dans la foulée. La réputation de songwriter de Kristofferson est faite, elle culmine en 1971 lorsque, interprétée par Janis Joplin (dont il a été l'amant), *Me and Bobby McGee* devient un tube immense. Profitant de l'aubaine, Kris Kristofferson se hisse au rang des chanteurs les plus en vue d'Amérique et, rapidement, Hollywood fait appel à ce beau gosse au physique de baroudeur, qui débute au cinéma par une apparition en 1971 dans *The Last Movie,* le film culte de Dennis Hopper.

En 1973, après Bill L. Norton *(Cisko Pike)* et Paul Mazursky *(Les Choses de l'amour),* c'est au tour de Sam Peckinpah de lui confier un rôle, cette fois autrement conséquent. Dans *Pat Garrett et Billy le Kid,* face à un James Coburn marmoréen, Kristofferson interprète un *outlaw* rebelle et facétieux, marchant sans ciller vers une mort certaine. Mutilé au montage, démoli par la critique, le western crépusculaire de Peckinpah annonce un autre chef-d'œuvre tout aussi maudit, auquel le nom de Kris Kristofferson restera à jamais associé.

C'est pourtant Steve McQueen qui, à l'origine, devait interpréter James Averill. Mais c'est à Kristofferson, entre autres auréolé d'une prestation interlope dans *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (du même Peckinpah) et d'une collaboration avec Martin Scorsese *(Alice n'est plus ici),* qu'échoit en 1980 le premier rôle de *La Porte du paradis.* Et, à bien y réfléchir, qui mieux que lui aurait pu incarner ce diplômé d'Harvard muté en cowboy épris de justice, ce traître à sa classe égaré dans un triangle amoureux sans issue ? Outre qu'elle acte la ruine de la United Artists, la mise au ban de Michael Cimino et la fin du Nouvel Hollywood, la débâcle critique et commerciale de *La Porte du paradis* torpille la carrière de Kristofferson, qui ne retrouvera jamais le haut de l'affiche.

Il faudra même attendre 1996 et l'attachant *Lone Star,* de John Sayles, pour qu'il décroche enfin un rôle à sa mesure, celui d'un shérif corrompu, écœurant de noirceur et d'abjection. Depuis, l'homme joue les utilités, promenant sa figure hiératique de blockbuster en blockbuster (*Blade I, II* et *III, La Planète des singes…*), tout en sortant des disques hautement recommandables, dans un registre country aux belles teintes sépia, hors du temps et hors des modes. Un peu à son image, finalement.

© LES ARTISTES ASSOCIÉS

les Inrockuptibles Premium

Découvrez notre offre Inrocks+

10,90 € par mois
au lieu de 19,76 €
(prix de vente au numéro)

1 AN
52 NUMÉROS

+

VOTRE BIBLIOTHÈQUE NUMÉRIQUE
inclus, tous les anciens numéros

ET AUSSI

4
HORS-SÉRIE À PARAÎTRE

visuels non contractuels

+

VOTRE 1er MOIS D'ABONNEMENT OFFERT
4 numéros gratuits
d'une valeur de 16,80 €

Plus rapide, abonnez-vous sur abonnement.lesinrocks.com ou bien remplissez ce bulletin et renvoyez-le sans affranchir, avec votre règlement, à :

LES INROCKUPTIBLES - LIBRE RÉPONSE 83378 - 60647 CHANTILLY CEDEX

renseignements au 03 44 62 52 35 ou abo.lesinrocks@ediis.fr

Oui, je m'abonne aux *Inrocks* je recevrai 4 hors-série

Ma formule d'abonnement (offre réservée à la France métropolitaine)

❑ 10,90 € par mois par prélèvement mensuel automatique sur RIB ou CB (soit 49,79 % de réduction).

Le prélèvement sera effectué après réception des 4 numéros gratuits et les hors-série seront expédiés au fur et à mesure de leur sortie.

❑ 119,90 € en une fois, paiement par chèque, à l'ordre des ÉDITIONS INDÉPENDANTES (soit 49,79 % de réduction).

étranger et **DOM-TOM**, consultez nos offres d'abonnement sur **abonnement.lesinrocks.com**

CIVILITÉ ET COORDONNÉES POSTALES (titulaire du compte si paiement par RIB) :

☐ Madame ☐ Monsieur

Nom .....

Prénom .....

Adresse .....

Ville ..... **Code postal** .....

Pays .....

Email ..... @.....

Téléphone fixe..... **Téléphone mobile**.....

❑ Je souhaite recevoir la newsletter quotidienne des inrocks.com (actu, musique, cinéma, concours...)

❑ Je souhaite recevoir des offres privilégiées des Inrocks

❑ Je souhaite recevoir des offres privilégiées des partenaires des Inrocks

En application de l'article L. 27 de la loi informatique et libertés du 6 janvier 1978, les informations demandées sont nécessaires au traitement de votre abonnement. Vous disposez d'un droit d'accès et de rectification aux données vous concernant. Sauf opposition formulée par écrit, ces données sont susceptibles d'être communiquées à des organismes tiers.

CI-JOINT MON RÈGLEMENT PAR

❑ **CB** (engagement minimum de 1 an) ❑ **RIB** (engagement minimum de 1 an) ❑ **CHÈQUE** (à l'ordre des ÉDITIONS INDÉPENDANTES)

CB N°																
EXPIRE FIN					SIGNATURE											
CODE SÉCURITÉ 3 derniers chiffres inscrits au dos de votre CB																

MANDAT DE PRÉLÈVEMENT SEPA

❑ J'autorise l'établissement teneur de mon compte à effectuer les prélèvements présentés par Les Inrockuptibles d'un montant de...../mois

En signant ce formulaire de mandat, j'autorise Les Editions Indépendantes à envoyer des instructions à ma banque pour débiter mon compte, et j'autorise ma banque à débiter mon compte conformément aux instructions des Editions Indépendantes.
Je bénéficie du droit d'être remboursé par ma banque selon les conditions décrites dans la convention que j'ai passée avec elle. Ma demande de remboursement doit être présentée dans les 8 semaines suivant la date de débit de mon compte pour un prélèvement autorisé.

MON COMPTE (indiquez les chiffres figurant sur votre RIB)

*|_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|

numéro d'identification international du compte bancaire, **IBAN** (International Bank Account Number)

*|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

code international d'identification de votre banque, **BIC** (Bank Identifier Code)

* Date et signature obligatoires

pensez à joindre votre RIB

☐ Je retourne le présent **mandat de prélèvement SEPA**, accompagné d'un **relevé d'identité bancaire (RIB)** et de mon **bulletin d'abonnement**.

Nom du créancier : Les Editions Indépendantes - 24, rue Saint-Sabin - 75011 Paris.
ICS : FR88ZZZ449670 **Type de paiement** : répétitif.

Vous acceptez que le prélèvement soit effectué à l'installation de votre abonnement.
Vos droits concernant le présent mandat sont expliqués dans un document que vous pouvez obtenir auprès de votre banque. ***Mentions obligatoires.**

HS70

JEUX DE RÔLES

BOB DYLAN

De *Pat Garrett et Billy le Kid* à *Masked and Anonymous* en passant par le cryptique *Renaldo et Clara*, Dylan a utilisé ses rôles au cinéma pour mieux se dévoiler. Ce qui, avec lui, revient à épaissir le mystère. Par Vincent Brunner

Comment tu t'appelles ? – Alias. – Alias quoi ? Alias comme tu veux." Par quel coup à plusieurs bandes Bob Dylan a-t-il hérité pour ses débuts au cinéma en 1973 d'un rôle aussi mystérieux que celui d'Alias dans *Pat Garrett et Billy le Kid* ? Certes, à l'époque du Kid, les hors-la-loi multipliaient les identités, histoire d'égarer les autorités et de se refaire, régulièrement, une virginité. Mais dans le film de Sam Peckinpah, seul le personnage incarné avec flegme par Dylan répond à un nom aussi ouvert et impersonnel.

"Je est un autre" version western

On peut y voir une facétie du scénariste Rudy Wurlitzer, qui connaît très bien le chanteur et sait combien il se plaît à incarner en public la phrase de Rimbaud : "*Je est un autre.*" C'est d'ailleurs après avoir entendu Bob lui parler de son obsession pour le mythe de Billy le Kid que Wurlitzer a écrit, sur mesure, ce rôle d'Alias, laconique lanceur de couteaux. Au final, la prestation de Dylan en comédien, éclipsée par celle de Kris Kristofferson alors en pleine bourre, se révèle moins cruciale pour le film de Peckinpah que la bande originale qu'il compose – y brillent les deux chansons totems *Knockin' on Heaven's Door* et *Billy*. Mais même si Alias est un personnage secondaire de peu de mots, sa prestation d'acteur s'avère très honnête, surtout vu les conditions de tournage. L'ambiance électrique sous le soleil mexicain, les colères de Peckinpah et les excès de l'équipe rendent l'expérience difficile. Problème : Bob a amené avec lui sa femme Sara et leurs enfants. Comme il le confie à Cameron Crowe lors de la sortie de l'anthologie *Biograph* : "*J'étais piégé au cœur du Mexique avec un fou, commandant les gens autour de lui comme un petit roi* […]. *J'étais comme un somnambule la plupart du temps et je n'avais aucune raison valable d'être là* […], *ma femme en a eu marre presque immédiatement. 'Qu'est-ce que l'on fout ici ?', me demandait-elle.*" Pour ne rien arranger, la version qui sort en salles en 1973 a été amputée d'une vingtaine de minutes et montée dans le dos de Peckinpah – il faudra attendre 1988 pour que le *director's cut* soit distribué.

JONGLANT AVEC LES SYMBOLES ET LES MYTHES QUI L'ENTOURENT, DYLAN LE RÉALISATEUR MET EN SCÈNE UN MÉNAGE À TROIS ENTRE RENALDO, CLARA, JOUÉE PAR SARA SON ÉPOUSE, ET LA "FEMME EN BLANC" INCARNÉE PAR JOAN BAEZ.

Jeux de masques

Eprouvant, ce baptême du feu n'a pas détourné Dylan du cinéma. Il comprend juste qu'il doit prendre les commandes pour ne pas être un simple rouage d'une machine qui le dépasse. Son long métrage suivant, il l'écrit avec Sam Shepard, le réalise mais joue aussi dedans. Il a d'autant plus facilité sa tâche de comédien que le film *Renaldo et Clara* (1978) lui ressemble au plus haut point, imbriquant de manière inextricable réalité et fiction.
Au mois d'octobre 1975 débute la tournée *Rolling Thunder Review*, sorte de cirque itinérant qu'il a monté pour sortir des schémas classiques du rock'n'roll. Menant une troupe où l'on retrouve Joan Baez, Roger McGuinn ou Mick Ronson, l'ex-Spiders from Mars, Dylan veut visiter l'Amérique des petites villes. En parallèle de cette *Review* déjà pas banale, il tourne un film qui, grâce à des extraits de concerts et des scènes fictionnelles, donne un aperçu étourdissant de ce à quoi ressemble ce joli foutoir organisé, sur et en dehors de la scène.
La boussole pour mieux se repérer, Dylan la trouve dans le film de Carné et Prévert *Les Enfants du paradis*. Il arbore d'ailleurs sur scène un masque de peinture blanche rappelant le maquillage du mime joué par Jean-Louis Barrault. Avant de partir à l'aventure, Bob aurait même pris rendez-vous avec John Cassavetes – à la sortie

du film, il concédera au magazine *Rolling Stone* être intéressé par les mêmes choses que le réalisateur, notamment *"le combat pour décomposer la complexité en simplicité"*. Inpitchable, abstrait et libre, *Renaldo et Clara* mêle cinéma-vérité et surréalisme. Le réel y fait quelques intrusions, par exemple par le biais de l'interview du boxeur Hurricane Carter, condamné à la prison pour trois meurtres qu'il n'avait pas commis.
A part ça, le film consiste surtout en un énorme jeu où tous ou presque portent des masques. Bob interprète ainsi Renaldo, tandis que Ronnie Hawkins de The Band joue Bob Dylan. Jonglant avec les symboles et les mythes qui l'entourent, Dylan le réalisateur met en scène un ménage à trois entre Renaldo, Clara, jouée par Sara son épouse, et la "Femme en blanc" incarnée par Joan Baez. Il se montre à l'aise dans la peau de cet alter ego digne de la commedia dell'arte : il lui ressemble tout en étant un autre.
A sa sortie en 1978, *Renaldo et Clara* dure quatre heures et déconcerte quiconque n'est pas prêt à se laisser emporter par ce délire rempli de musique, de clés et de clins d'œil. Dylan édite une version courte du film, diffusée sur quelques télés européennes, puis, peut-être vexé par le rejet du public, condamne cette œuvre ultra-personnelle à ne jamais être éditée sous aucune forme. Projeté en de rares occasions, *Renaldo et Clara* hante désormais YouTube dans des versions de piètre qualité…

Cache-cache révélateur

Échaudé ou pas pressé, Dylan attendra 2003 avant de se considérer à nouveau comme un comédien. Cette fois-ci, il ne sera pas derrière la caméra : la fonction sera occupée par Larry Charles, au CV télévisuel fourni (il a été scénariste pour la sitcom *Seinfeld*), mais réalisateur encore novice – il vient à l'époque de diriger des épisodes de *Curb Your Enthousiasm* et n'a pas encore réalisé *Borat*. Pour autant, *Masked and Anonymous* porte la signature de Dylan, légèrement maquillée mais mille fois reconnaissable.
Le coscénariste du film Sergei Petrov n'est pour lui qu'un masque de plus. Pourquoi s'être ainsi caché ? Peut-être parce que, malgré un casting de stars (Penélope Cruz, Jeff Bridges, Jessica Lange, John Goodman), Dylan a déjà le premier rôle, celui d'un chanteur libéré de prison pour participer à un concert caritatif dans une Amérique en pleine guerre civile.
Le profil de son personnage, Jack Fate, artiste vaguement *has been* et secret, semble avoir été construit en assemblant et déformant certaines des critiques qu'il a essuyées au cours de sa carrière. Il n'a même pas éprouvé le besoin de se travestir. Jack Fate, c'est comme si la pochette de *Love and Theft*, l'album de Bob de 2001, s'animait. Sortant de prison, Fate/Dylan s'exclame : *"Ça fait un bail que je ne me suis pas senti libre."* Vu la porosité entre la comédie et sa biographie, jouer un rôle au cinéma représente d'abord pour lui l'ultime manière de brouiller les pistes.

***Masked and Anonymous* de Larry Charles (2003).**

© PHOTO12/ALAMY

DES RÔLES DE COMPOSITION ?

ROCK

Tour d'horizon des musiciens qui se sont essayés au cinéma. Acteurs-nés ou comédiens faiblards, certains ont endossé de véritables rôles quand d'autres se sont contentés de rester fidèles à eux-mêmes. Par Sophie Rosemont

Björk dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier (2000).

© LES FILMS DU LOSANGE

Cœur pur au sein de la fange juridique et administrative, mère sacrificielle et femme d'honneur : dans *Dancer in the Dark* en 2000, Björk ne se contente pas d'incarner Selma, elle *est* Selma, ouvrière aveugle malmenée par le destin. Et par Lars von Trier, qui aurait lourdement insisté pour qu'elle joue le rôle principal plutôt que de signer seulement la bande originale. Tout ça pour lui mener la vie dure sur le tournage, que Björk quitte dans tous ses états à plusieurs reprises. A l'instar de son personnage, elle passe pour folle mais, des années plus tard, profite de l'affaire Weinstein pour évoquer clairement le harcèlement dont elle a été victime. Au final, reste un des films les plus larmoyants de Lars von Trier et une exceptionnelle performance de la chanteuse islandaise (qui a préféré en rester là côté ciné).

Dans son propre rôle…

Hélas, ce n'est pas le cas de tous les musiciens s'étant essayés à la comédie. Malgré des débuts précoces (*Les Diaboliques* de Clouzot), Johnny aura tourné dans des films éclectiques et peu rentables comme *Détective*, pas le meilleur Godard, *La Gamine*, mignon mais sans intérêt, *Wanted*, franchement passable, etc. On aura toutefois apprécié son bagout dans *Love Me* et *Jean-Philippe*, où il joue son propre rôle, et son mutisme dans *Vengeance* de Johnnie To.

Une leçon bien assimilée par Sting, qui ne fait pas autre chose que d'être lui-même dans une ribambelle de films *(Zoolander 2, Resident Alien)* et de séries *(Ally McBeal, Life's Too Short)*. Sage décision : il n'aurait jamais pu retrouver un rôle aussi important que celui de Feyd Rautha dans *Dune*, où il tire son épingle du jeu dans ce qui est considéré comme l'un des fours de David Lynch. Lequel ne le rappellera pas…

Justin Timberlake dans *Inside Llewyn Davis* de Joel et Ethan Coen (2013).

& RÔLES

Pas évident de se glisser dans la peau d'une autre grande chanteuse. C'est ce qu'apprend Diana Ross lors de ses débuts d'actrice dans un biopic sur Billie Holiday, *Lady Sings the Blues* (1972). Un costume bien trop large pour ses frêles épaules qu'elle endosse avec ténacité, ce qui lui vaudra une nomination aux Oscars. Quelques années plus tard, joli loupé sur *The Wiz,* version Black Power du *Magicien d'Oz,* où elle joue Dorothy, devenue prof à Harlem. Avec, dans le rôle de l'épouvantail (sic), Michael Jackson. Casting cinq étoiles, mais résultat hasardeux. Idem pour la comédie romantique *Mahogany,* réalisée par le boss de la Motown, Berry Gordy. Depuis, RAS !

Debbie Harry, elle, aura connu une carrière plus longue au cinéma. Près d'une trentaine de films ont eu droit à son regard de braise, atout cependant sous-exploité, car rien de très marquant au final, hormis l'adaptation cinématographique de la comédie musicale *Hairspray* par John Waters en 1988 ou des apparitions anodines dans *Fluffer* et *Ma vie sans moi.* En revanche, on peut attendre davantage de Kim Gordon depuis sa dernière intervention au cinéma dans *Don't Worry, He Won't Get Far on Foot,* de Gus Van Sant, qui l'avait déjà fait tourner dans *Last Days.* Dans le rôle d'une bourgeoise ex-alcoolique baptisée Corky, elle tape juste. Au même titre que la chanteuse Beth Ditto dans le même film, à qui on souhaite de rapidement réitérer l'expérience.

Enfants de la balle

En 2010, *The Social Network* l'affirme haut et fort : Justin Timberlake est un bon acteur. Dans le rôle du BFF de Mark Zuckerberg (joué par Jesse Eisenberg), il assure. Si ses films ne sont pas tous de grande qualité *(Time Out, Sexe entre amis),* il partage néanmoins l'affiche en 2017 avec Kate Winslet dans un Woody Allen, *Wonder Wheel,* où il est bon. Surtout, Justin nous aura enchantés le temps d'une hilarante séquence d'enregistrement dans *Inside Llewyn Davis,* des frères Coen, où il interprète un chanteur benêt, calqué sur Paul Clayton, *frontman* du groupe folk Peter, Paul and Mary. Une démonstration digne de sa palette d'acteur cultivée depuis son enfance passée dans les émissions télévisées Disney.

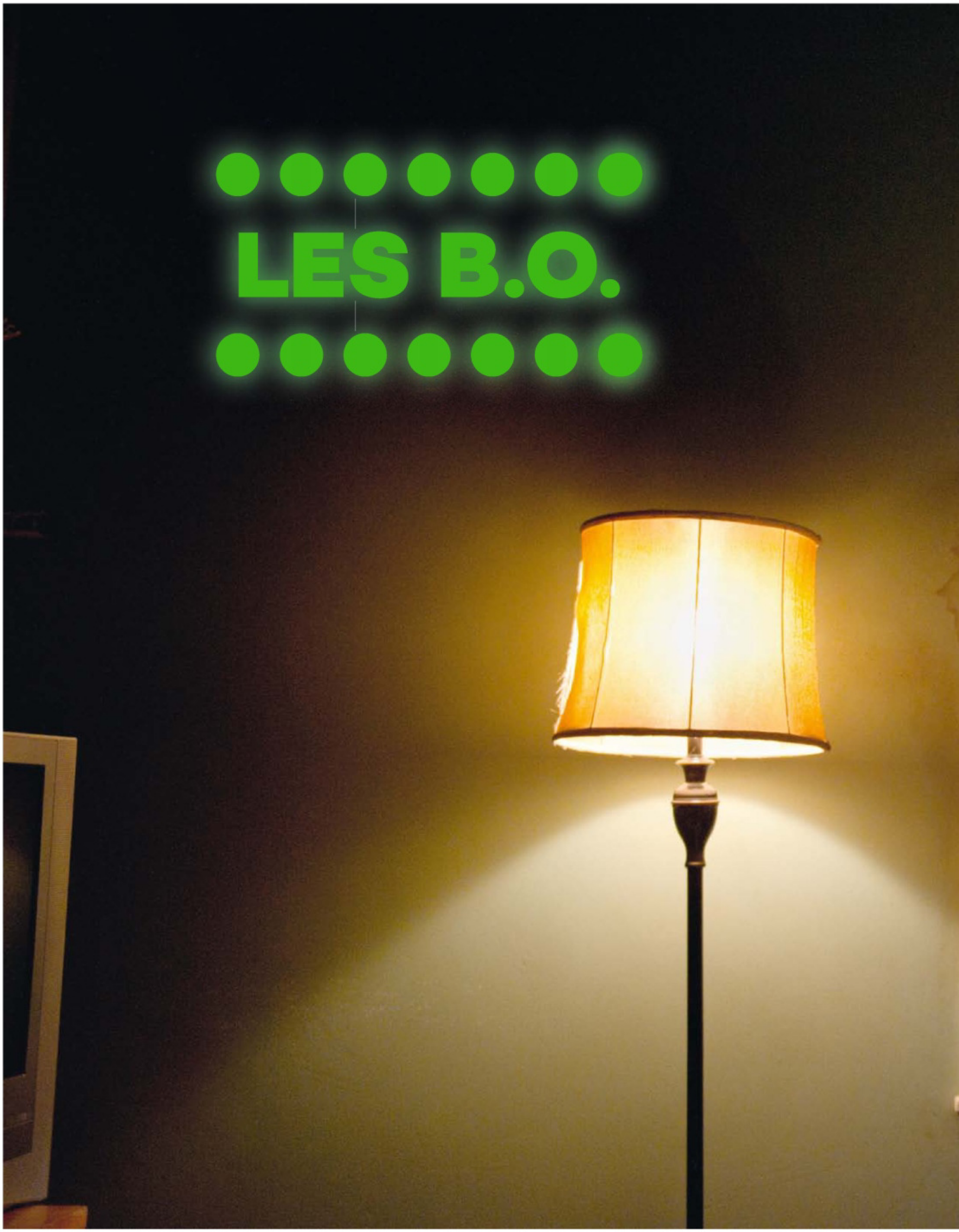
Comme Timberlake, Ricky Nelson était un enfant de la balle : ses parents Ozzie et Harriet animaient une émission radiophonique populaire dans les années 1950 et ne manquèrent pas de transmettre le virus du spectacle à leurs fils, David et Ricky. Non seulement ce dernier devint l'icône country-rock que l'on connaît, mais il s'illustra aussi dans quelques films, dont *Rio Bravo* d'Howard Hawks (1959), où il tient le rôle d'un jeune lieutenant aux côtés de John Wayne et Dean Martin. Plutôt impressionnant, et sans suite mémorable avant son décès prématuré en 1985 dans un crash aérien.

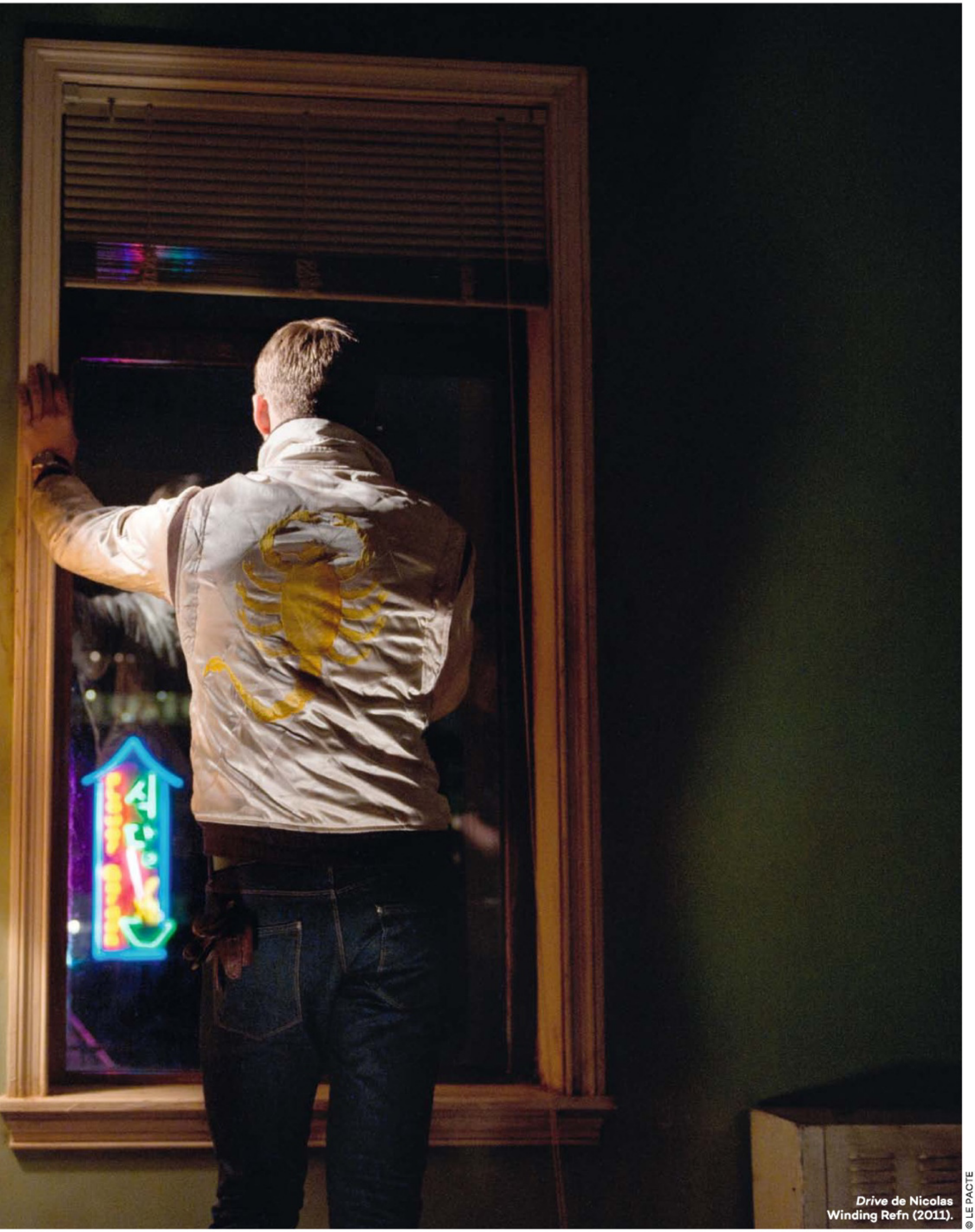
Popstars

Ceux qui ont rencontré Tricky le savent : pas besoin des projecteurs pour qu'il fasse son show. Hormis deux apparitions furtives chez Luc Besson *(Le Cinquième Elément)* et Olivier Assayas *(Clean),* on ne l'a pas revu ailleurs que dans ses clips. Dans la catégorie popstar, on ne sait toujours pas quoi faire du cas Beyoncé, loin d'exploser les compteurs : un peu d'*Austin Powers* ici, de *Cadillac Records* là, de comédies musicales agréablement banales comme *Dreamgirls* (2006)… Une affaire à suivre, contrairement au dossier classé de Tina Turner qui, depuis son rôle (inoubliable !) d'Aunty Entity dans le troisième volet de *Mad Max* (1985), a juste passé une tête dans *Last Action Hero* (1993).

Susan Seidelman *(Recherche Suzanne désespérément),* Warren Beatty *(Dick Tracy),* Woody Allen *(Ombres et Brouillard),* Abel Ferrara *(Snake Eyes),* Paul Auster *(Brooklyn Boogie),* Spike Lee *(Girl 6)*… Côté cinéma, le CV de Madonna est très respectable, bien que la longueur et la qualité de ses interventions aient été aussi diverses que ses productions musicales – à l'instar desquelles elles ont connu un pic durant les années 1980 et 1990. Cependant, ni le rôle de sa vie, celui de la très agaçante Eva Perón (dans le pénible *Evita* d'Alan Parker), ni ses apparitions chez son ex Guy Ritchie (*A la dérive* ne pouvait, hélas, guère se nommer autrement) ne parviennent à la classer parmi les actrices bankables. On ne peut pas gagner sur tous les fronts.

© STUDIO CANAL


LES B.O.



Drive de Nicolas Winding Refn (2011).

© LE PACTE

LES METTEURS EN SONS

ACCORDS

Longtemps considérée par les rockeurs comme une récréation, voire un simple moyen de fourguer une chanson et de cachetonner, la B.O. de cinéma est devenue pour eux une création originale et un terrain d'expérimentation. Par Louis-Julien Nicolaou

A l'école du rock, on n'apprend guère à écrire la musique et à l'orchestrer pour des dizaines de timbres différents en respectant les lois de l'harmonie. Ce qu'on développe sur la route peut tenir en trois ou quatre accords, c'est une vibration particulière, une énergie, une adéquation entre les sons et l'appartenance au monde, à la nature, aux autres. A la fin des années 1960, cette manière d'appréhender la musique séduit de plus en plus de cinéastes avides de créer des films en marge des grands studios.

Accords sensibles

Pour beaucoup, ces indépendants possèdent une culture rock comparable à leur cinéphilie, ce qui les incite à se détourner des pompes néoclassiques prisées à Hollywood pour collaborer avec des musiciens aux sensibilités plus proches des leurs : Barbet Schroeder s'en remet à Pink Floyd pour *More* et *La Vallée* ; Scorsese s'associe à Robbie Robertson pour *Raging Bull, La Valse des pantins* et *La Couleur de l'argent* (sans compter *The Last Waltz*) ; Coppola, à Stewart Copeland pour *Rusty James* ; De Palma, à Paul Williams pour *Phantom of the Paradise* ; Wenders, à Ry Cooder pour *Paris, Texas*. Tous attendent la puissance brute de la guitare électrique ou de la batterie pour telle séquence, l'acoustique naturelle du folk pour telle autre, l'accord qui dira tout, la chanson qui collera à jamais au film.

Cette attente pousse les musiciens à accomplir un travail bien différent de celui qu'ils effectuent en concert ou pour leurs propres disques. Pink Floyd et Schroeder sont parmi les premiers à l'expérimenter avec *More,* où la musique n'illustre pas les plans filmés mais accompagne le héros dans sa dérive mortifère aux paradis artificiels. A l'occasion, une chanson peut s'y retrouver coupée en son milieu, simplement parce qu'à l'écran un magnétophone a été éteint. Mais pour novatrice qu'elle soit, cette approche naturaliste se retrouve rarement.

Le fil narratif, même ténu, suppose généralement une certaine continuité musicale, et donc un accompagnement spécifique attribué à certains personnages, thèmes ou sentiments (moyen systématisé par Wagner avec son usage du leitmotiv). C'est bien ainsi que procèdent Bob Dylan pour *Pat Garrett et Billy le Kid,* Leonard Cohen pour *John McCabe* ou Neil Young pour *Dead Man.* Chaque fois, seuls quelques arpèges ou brèves suites rythmiques sont exécutés, mais l'effet est magistral, rendant inséparables images et musique dans une synesthésie où s'accomplit quelque chose de l'idéal d'art total.

Que serait l'agonie du vieux shérif, dans le film de Peckinpah, sans l'accompagnement de Dylan (qui, en retour, trouve avec ce *Knockin' on Heaven's Door* une de ses meilleures chansons des 70's) ? Comment dissocier l'errance de Johnny Depp, dans *Dead Man,* des orages électriques soulevés par Neil Young ? Et même lorsqu'il ne s'agit que d'une chanson, comment penser au *Lauréat* de Mike Nichols sans évoquer *Mrs. Robinson,* que Paul Simon a composée pour lui, *Harold et Maude* d'Hal Hashby sans les airs de Cat Stevens qui en épousent la romance, ou encore *Philadelphia,* de Jonathan Demme, sans la ballade marmonnée par Bruce Springsteen pour le générique d'ouverture ?

LES MUSICIENS ÉVOLUANT DANS LE HIP-HOP, LE TRIP-HOP OU L'ELECTRO NE DEMANDENT QU'À RENCONTRER DES RÉALISATEURS, EUX QUI CONÇOIVENT VOLONTIERS LEURS ALBUMS COMME DES BANDES ORIGINALES DE FILMS IMAGINAIRES.

Une veine atmosphérique

Lorsque le groupe prend en charge toute la B.O., la tendance atmosphérique prend souvent le dessus, comme c'est le cas avec Popol Vuh (*Aguirre, la colère de Dieu* et *Nosferatu,* pour Werner Herzog), Goblin (*Profondo rosso* et *Suspiria,* pour Dario Argento) ou encore Tangerine Dream, dont les hypnoses synthétiques dramatisent parfaitement les propos de William Friedkin *(Le Convoi de la peur)* et Michael Mann *(Le Solitaire, La Forteresse noire).*

Dans les années 1980, Peter Gabriel, plus convaincant que Queen (pour les très oubliables *Flash Gordon* et *Highlander*) et David Bowie (pour le non moins oubliable *Labyrinthe*), développe pour sa part une ambient aussi statique que le vol suspendu du *Birdy* d'Alan Parker, avant de poursuivre sa recherche de syncrétisme world dans *La Dernière Tentation du Christ.*

Nouveaux champs

Bientôt, la généralisation du sample et les progrès de l'informatique vont offrir aux rockeurs les moyens de rivaliser pleinement avec les compositeurs "classiques". Les musiciens évoluant dans le hip-hop, le trip-hop ou l'electro ne demandent d'ailleurs qu'à rencontrer des réalisateurs, eux qui conçoivent volontiers leurs albums comme des bandes originales de films imaginaires.

En 2000, Björk sort *Selmasongs,* B.O. très influencée par la musique industrielle de *Dancer in the Dark,* film de Lars von Trier dans lequel elle tient le rôle principal.

Peu de temps auparavant, Air avait réussi à magnifier la leçon floydienne pour *Virgin Suicides,* de Sofia Coppola, tandis que RZA transcendait la B.O. hip-hop en mêlant à ses beats hardcore des samples de soul et des gongs et cloches asiatiques

PARFAITS

Virgin Suicides de Sofia Coppola (1999) et sa B.O. signée Air.

(*Ghost Dog*, de Jim Jarmusch). Tous réussissent à parer de teintes pop les ambitions des cinéastes et à atteindre une relative autarcie, le soutien des images n'étant pas indispensable pour jouir de ces B.O.
La musique de film devient ainsi un curieux objet situé à mi-chemin entre chanson pop, composition fonctionnelle et pure expérimentation. De plus en plus de musiciens y prennent goût au point d'y revenir régulièrement. Dans la filiation de François de Roubaix, Giorgio Moroder et la French Touch, des musiciens electro comme Sébastien Tellier, Mr. Oizo ou Para One poursuivent la quête d'une artificialité synthétique apte à exprimer les palpitations sensuelles et sentimentales les plus ténues.
A l'opposé, Nick Cave et Warren Ellis, qui ont livré pas moins d'une douzaine de B.O. entre 2005 et aujourd'hui, abordent le western, le film de gangsters ou l'anticipation postapocalyptique avec le même souci de réaliser de petites pièces dramatiques aux orchestrations non électroniques. Par la constante qualité de leur travail, tous prouvent qu'aujourd'hui l'exécution d'une bande originale n'est plus pour les musiciens populaires une récréation ou un simple moyen de décrocher un hit en touchant le public des salles de cinéma : c'est un champ d'expérimentation destiné à ressourcer et nourrir en profondeur leur créativité. ●

© STUDIO CANAL/PATHÉ

UNE SÉLECTION DE B.O. INDISPENSABLES

ROCKING THE

BLOW-UP
de Michelangelo Antonioni

Avec son regard aussi fasciné que distant, le maestro vient observer le Swinging London de la mode et du rock. Séquence marquante, une apparition des Yardbirds déboîtant *Stroll On* dans un club. Au moment du film, Clapton avait quitté le groupe mais était remplacé par Jeff Beck et Jimmy Page, waow ! Quand Beck pète sa guitare puis la jette dans le public, la foule se bat pour posséder la relique. Puis quelques minutes plus tard, elle finit dans une poubelle. En une séquence, tout est dit sur le fétichisme du rock.

MACADAM COWBOY
de John Schlesinger

Les aventures d'un cowboy plouc dans les bas-fonds de la Grosse Pomme sont ornées d'une des plus belles chansons du monde : *Everybody's Talkin'* de Harry Nilsson, sa mélodie infectieuse, ses accords de claire fontaine et le délicieux vibrato de la voix de Nilsson.

1955 · 1966 · 1967 · 1969

GRAINE DE VIOLENCE
de Richard Brooks

Célèbre pour être le tout premier film hollywoodien comportant du rock dans sa B.O. avec l'inusable *Rock Around the Clock* du par ailleurs moyen Bill Haley. Une innovation qui sied au sujet du film, le mal-être des jeunes, nouveau thème apparu dans l'après-guerre.

LE LAURÉAT
de Mike Nichols

Les amours transgressifs entre un étudiant et la mère de sa copine scandés par le folk-pop mélancolique de Simon & Garfunkel. Les pépites s'enchaînent *(The Sound of Silence, Scarborough Fair…)* et Mrs. Robinson aura pour toujours les traits de la fabuleuse Ann Bancroft.

EASY RIDER
de Dennis Hopper

Ce classique indé de la moto et de la liberté est évidemment chromé par le rock de son temps. Dylan, le Band, Hendrix, les Byrds, les Electric Prunes figurent au générique, mais la chanson clé est *Born to Be Wild,* hymne biker de Steppenwolf au riff inoxydable, l'une des chansons les plus jouées de l'Histoire sur les radios américaines et dont le texte comporte la ligne *"heavy metal thunder"* qui donnera son nom au fameux courant musical des grosses guitares et cheveux longs.

BLOW-UP © MGM. LE LAURÉAT © UNITED ARTISTS

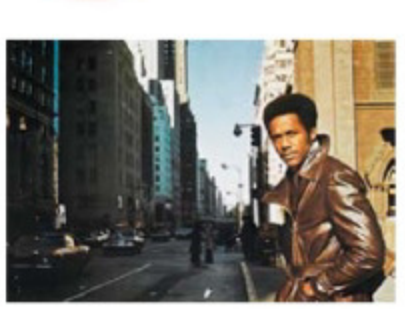
Inauguré dans *Graine de violence*, l'utilisation de classiques du rock (et de la pop, et de la soul) dans les films, y compris ceux dont le rock n'est pas le sujet, est devenue monnaie courante. Florilège, en excluant rockumentaires et biopics. **Par Vincent Brunner & Serge Kaganski**

MOVIES

1971

THE HARDER THEY COME
de Perry Henzell

Le film est correct sans plus, la B.O. est historique et constitue un des premiers classiques à retentissement international du reggae. Son héros est Jimmy Cliff (qui joue aussi dans le film), crooner jamaïcain à l'organe de velours qui pousse ses premiers standards comme *You Can Get It IfYou Really Want* ou la chanson-titre. Il le voulait vraiment, et il l'a eu.



SHAFT
de Gordon Parks

Ces aventures d'un détective black dans Harlem est un classique de la Blaxploitation. La B.O. l'est également, dans laquelle Isaac Hayes élargit les frontières de la soul en allongeant les durées, en modernisant les arrangements pour une bacchanale sensuelle amenant le bon vieux rhythm'n'blues aux frontières du disco.

1972

SUPER FLY
de Gordon Parks

Rebelote Blaxploitation avec une autre B.O. supérieure au film. La soul de Curtis Mayfield est un peu moins aventureuse que celle de "Black Moses" Hayes, mais elle est magnifique à tous points de vue : inspiration mélodique, fluidité des arrangements, textes superbes, voix de miel de Mayfield. Plus qu'une simple B.O., un album classique.

1973

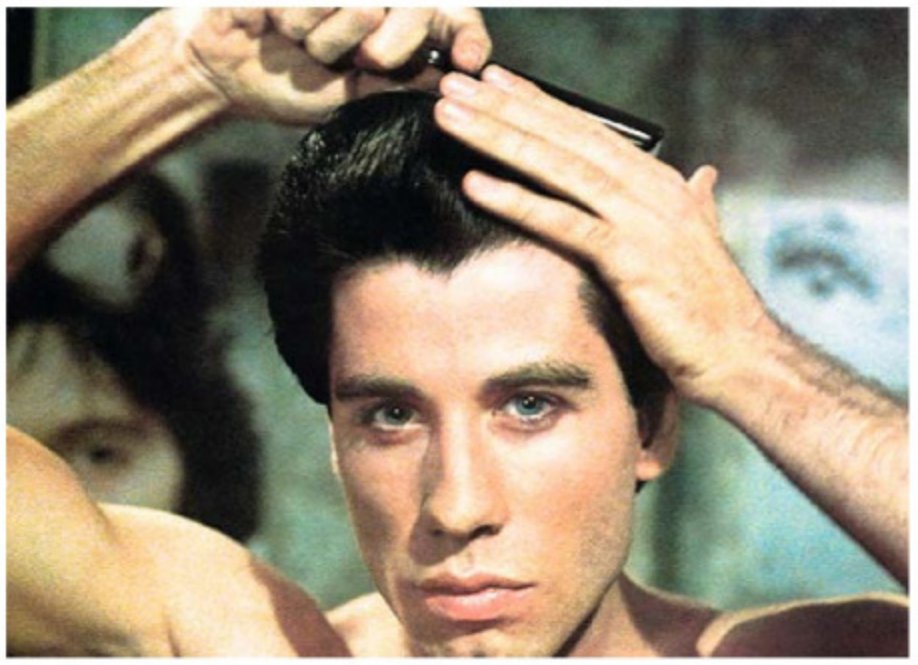
PAT GARRETT ET BILLY THE KID
de Sam Peckinpah

Evidemment, *Pat Garrett,* pour Dylan, pour *Knockin' on Heaven's Door,* bien sûr, mais aussi pour toute la B.O., sorte de country-rock mariachi plein de saveur, comme un shot de bourbon-tequila sous un soleil de plein midi avant une bonne sieste à l'ombre.

AMERICAN GRAFFITI
de George Lucas

La dernière journée de lycée de quelques copains dans une bourgade californienne en 1962, entre drive-in, drague en bagnole et premières coucheries. Cette chronique vintage teintée d'autobiographie qui semble marquer la fin d'une époque innocente est fantastiquement pulsée par une brassée de tubes de l'époque, de Chuck Berry aux Beach Boys, de Fats Domino à Buddy Holly, de Del Shannon à Frankie Lymon.

SHAFT © MGM. THE HARDER THEY COME © NEW WORLD PICTURES.
AMERICAN GRAFFITI © UNIVERSAL PICTURES



LA FIÈVRE DU SAMEDI SOIR
de John Badham

En pleine année punk, c'est le disco qui triomphe avec cette chronique de la vie banlieusarde new-yorkaise qui révéla John Travolta et valut aux bons vieux Bee Gees une fabuleuse renaissance avec une poignée de hits galactiques *(Night Fever, Staying Alive, How Deep Is Your Love…)*. Préparez la boule à facettes !

HAIR
de Milos Forman

A la fin des 70's, alors que la new-wave ou le disco ont pris le pouvoir, le réalisateur tchèque adapte en film la comédie musicale à succès, symbole des années hippie. Le film ne pâtit pas vraiment du décalage. Le répertoire non plus, avec une belle version d'*Aquarius,* interprétée par la chanteuse et actrice Ren Woods.

THE BLUES BROTHERS
de John Landis

Ce road-movie comique, pur produit *Saturday Night Live,* vaut pour ses gags mais surtout pour son hommage à la soul dont la B.O. est copieusement garnie. James Brown, Aretha Franklin, Ray Charles viennent beugler un bon coup alors qu'Aykroyd et Belushi reprennent des standards soul accompagnés par le fantastique orchestre de la maison Stax. *Gimme some loving, baby!*

1977 1978 1979 1980 1984

GREASE
de Randal Kleiser

Une comédie musicale, le couple John Travolta/Olivia Newton-John reconstitué… *Grease* surfe indéniablement sur le succès de *La Fièvre du samedi soir.* Interprétée par Frankie Valli, la chanson-titre a même été composée par le Bee Gees Barry Gibb. Mais, davantage rock et doo-wop, le reste de la B.O. colle plus avec l'ambiance 50's du film, avec notamment le groupe Sha Na Na. La deuxième plus grosse vente de 1978… derrière la B.O. de *La Fièvre du samedi soir* !

APOCALYPSE NOW
de Francis Ford Coppola

C'est certes Wagner qui scande la fameuse séquence des hélicos et du napalm, mais c'est le *The End* des Doors qui marque les esprits avec sa sombre mélopée orientalisante. Morceau entêtant, insidieux, vénéneux, qui illustre parfaitement l'égarement de l'homme blanc, colonisateur violent, malade, perdu jusqu'au délire en *terra incognita.*

PARIS, TEXAS
de Wim Wenders

On aurait pu élire bien d'autres films de notre ami allemand tant le rock a essaimé de beaux cailloux tout au long de sa filmo. On pourrait dire aussi que cette B.O. est plutôt country-blues que rock. Certes. Mais Ry Cooder a quand même joué avec les Stones (et sur un de leurs chefs-d'œuvre, *Sticky Fingers*).

LA FIÈVRE DU SAMEDI SOIR © PARAMOUNT PICTURES. THE BLUES BROTHERS © UNIVERSAL PICTURES. APOCALYPSE NOW © AMLF. PARIS, TEXAS © ARGOS FILMS

RESERVOIR DOGS
de Quentin Tarantino

Bon, on aurait pu choisir n'importe quel Tarantino, alors on s'est décidé pour le premier, celui par lequel tout a commencé. Et déjà, quelle B.O. ! Que des trésors cachés de rock-pop-soul comme le fantastique *Little Green Bag* qui envoie le caisson dès l'ouverture, ou le très sautillant *Stuck in the Middle with You* envoyé à contre-emploi pour une célèbre scène de torture que Van Gogh n'aurait pas appréciée.

KIDS
de Larry Clark

Pépite indé inoubliable sur la jeunesse skateuse hantée par le sida, le film est scandé par le postrock mélancolique de Sebadoh, Daniel Johnston ou Slint. Bref, une B.O. aussi cool et pointue que le film.

VIRGIN SUICIDES
de Sofia Coppola

Comme toute chose de la création, les B.O. rock évoluent, et cette vision mélancolique de l'Americana à travers le destin de cinq sœurs suicidaires est nimbée par les volutes electropop de Air, fleuron de cette French Touch à laquelle la fille de Francis Ford est particulièrement sensible.

1992 1994 1995 1996 1999 2001

AMATEUR
de Hal Hartley

Pour ce thriller étrange où Isabelle Huppert joue une ancienne nonne tentant une reconversion dans l'écriture pornographique, Hal Hartley s'est fait plaisir niveau musique. La B.O. ressemble ainsi à une playlist compilant le meilleur de l'indie rock de l'époque avec PJ Harvey, Pavement, Yo La Tengo, My Bloody Valentine… Sinon, curiosité : sous un pseudo, Hartley a composé des instrumentaux atmosphériques.

TRAINSPOTTING
de Danny Boyle

Il y aurait beaucoup à redire sur ce film du creux et prétentieux Boyle, mais rien à dire, la B.O. crépite : la sainte trilogie Iggy, Lou Reed, Eno, mais aussi toute la nouvelle vague des New Order, Blur, Pulp, Primal Scream, en veux-tu du rock-pop indé, en voilà jusqu'à la gueule.

LA FAMILLE TENENBAUM
de Wes Anderson

Plusieurs films du dandy francophile auraient pu faire l'affaire, mais le casting musical des *Tenenbaum* est ultra-cool, comme assemblé par un critique des *Inrocks* : les Clash, Nico, le Velvet, Elliott Smith, Paul Simon, Dylan, toutes les strates historiques sont présentes. Et c'est un ancien de Devo qui a composé le reste de la B.O.

RESERVOIR DOGS © MIRAMAX. VIRGIN SUICIDES © PARAMOUNT CLASSICS. TRAINSPOTTING © POLYGRAM FILM DISTRIBUTION. LA FAMILLE TENENBAUM © BUENA VISTA PICTURES

24 HOUR PARTY PEOPLE
de Michael Winterbottom
L'aventure folle du label Factory (Joy Division, Happy Mondays), avec àw sa tête le visionnaire Tony Wilson. Cette ode à la ville de Manchester bénéficie d'une B.O. avec des représentants du punk, les talents de la Factory et les tubes house qui ont fait les beaux jours de l'Haçienda, le club historique imaginé par Wilson & Cie.

THERE WILL BE BLOOD
de Paul Thomas Anderson
Après Wes, PT, cinéaste qui se regarde un peu trop filmer et ne fait pas toujours dans la subtilité. C'est encore le cas dans ce prétendu chef-d'œuvre mis en sons par les expérimentations très bruitistes de Jonny Greenwood. Bref, ne gâchons pas le plaisir des fans de PTA et de Radiohead, dont nous ne sommes pas.

2001 2002 2004 2007 2009 2011

MOULIN ROUGE
de Baz Luhrmann
Avec son Paris caricatural, ses medleys et reprises anachroniques de tubes pop-rock, cette comédie musicale est souvent légère comme une pièce montée. Mais sa B.O. vaut pour quelques joyaux comme *La Complainte de la Butte* par Rufus Wainwright, *Diamond Dogs* de Bowie entonné par Beck ou la *cover* sublime du standard *Nature Boy* par Massive Attack et Bowie (la boucle est bouclée).

CLEAN
d'Olivier Assayas
Si l'action de *Clean* se situe dans le milieu du rock, son ambiance musicale se distingue par sa sophistication. A côté de classiques de Brian Eno, l'actrice Maggie Cheung chante (bien) des compositions de Dean Wareham (Galaxie 500). Mais les stars de la B.O. sont bien les Canadiens de Metric que l'on voit jouer *in situ* leur tube *Dead Disco*.

A SERIOUS MAN
de Joel & Ethan Coen
On se souvient aussi d'*A Serious Man* pour le hit de Jefferson Airplane, *Somebody to Love*. Objet du délit d'un jeune élève d'une école juive qui préfère les vapeurs du psychédélisme et des joints aux enseignements de la Torah (on peut le comprendre), la chanson finit par se retourner en parabole talmudique quand le grand rabbin directeur de l'école déclame le texte du morceau à l'étudiant indiscipliné au lieu de lui administrer la punition attendue. Du Talmud aux grands versets du rock, tout l'art et l'humour des Coen est dans ce genre de déplacements.

DRIVE
de Nicolas Winding Refn
Une belle réussite que ce néo-noir angeleno tout en dégradés bleu nuit et néons roses. Les nappes de Cliff Martinez, l'electropop glacée de Kavinsky glissent sur les images perfectionnistes de Refn et concourent à faire de ce film un objet ultra-hip et donnant le ton des années 2010.

LES INROCKUPTIBLES 2 **ROCK & CINÉMA**

RÉDACTION Directeur de la rédaction PIERRE SIANKOWSKI Rédacteurs en chef SERGE KAGANSKI & JEAN-MARC LALANNE Secrétaire de rédaction YAËL GIRARDOT Rédacteurs PHILIPPE AZOURY, THOMAS BLONDEAU, VINCENT BRUNNER, CHRISTOPHE CONTE, HERVÉ DEPLASSE, BRUNO DERUISSEAU, FRANCIS DORDOR, AMÉLIE DUBOIS, GILLES DUPUY, JACKY GOLDBERG, OLIVIER JOYARD, BRUNO JUFFIN, SERGE KAGANSKI, JEAN-MARC LALANNE, NOÉMIE LECOQ, GÉRARD LEFORT, BENJAMIN MONTOUR, LÉO MOSER, LOUIS-JULIEN NICOLAOU, VINCENT OSTRIA, AXELLE ROPERT, SOPHIE ROSEMONT, JOHANNA SEBAN, EMMANUEL TELLIER **MAQUETTE** Conception graphique NICOLAS JAN Couverture NICOLAS JAN **MERCI À** AMANKAÏ ARAYA **SERVICE PHOTO** Chef de service AURÉLIE DERHEE Iconographes JULIE DELAITTRE-VICHNIEVSKY, VALÉRIE PERRAUDIN **PUBLICITÉ CULTURELLE** Directrice CÉCILE REVENU (musiques) Tél. 01.42.44.15.32, SIMON DELPIROU (cinéma, vidéo, télévision) Tél. 01.42.44.16.17, BENJAMIN CACHOT (arts, scènes, livres) Tél. 01.42.44.18.12, FRANÇOIS MOREAU (coordinateur) Tél. 01.42.44.19.91 **PUBLICITÉ COMMERCIALE** Directrice de clientèle ISABELLE ALBOHAIR Tél. 01.42.44.16.69 **PUBLICITÉ WEB** CHLOÉ ARON Tél. 01.42.44.19.98, LIZANNE DANAN Tél. 01.42.44.19.90, STÉPHANE BATTU (coordinateur) Tél. 01.42.44.00.13 **DÉVELOPPEMENT/NOUVEAUX MÉDIAS** Assistante GAËLLE LE PEMP Tél. 01.42.44.15.68 **MARKETING/DIFFUSION** Responsable ANNABELLE BIZARD Tél. 01.42.44.15.65 Chargé de promotion & Acquisition THOMAS FEYFANT Chef de projet marketing direct MATHIAS PREMEL Tél. 01.42.44.00.17 Assistante Inrocks Store & Diffusion INÈS MARIONNEAU Tél. 01.42.44.16.62 Chargée de création NATHALIE COULON **ABONNEMENT** LES INROCKUPTIBLES SERVICE ABONNEMENT Libre réponse 83378, 60647 Chantilly CEDEX Renseignements au 03.44.62.52.35 ou par mail: abo.lesinrocks@ediis.fr **STANDARD/ACCUEIL** GENEVIÈVE BENTKOWSKI-MENAIS, WALTER SCASSOLINI **FABRICATION** Directeur de production VIRGILE DALIER Responsable de fabrication GILLES COURTOIS Impression, finition ROTO AISNE printed in France Distribution PRESSTALIS Contact agence DESTINATION MÉDIA – DIDIER DEVILLERS, CÉDRIC VERNIER Tél. 01.56.82.12.06, reseau@destinationmedia.fr Imprimé sur papier produit à partir de fibres issues de forêts gérées durablement, imprimeur ayant le label "imprim'vert" - Origine papier: Italie - taux de fibres recyclées: 0 %, fibres issues de forêts durablement gérées - certification: PEFC - P tot = 0.008kg/to **INFORMATIQUE** Directeur technique CHRISTOPHE VANTYGHEM Technicien d'exploitation et de maintenance FARID FARHAT **LES ÉDITIONS INDÉPENDANTES SA** Actionnaire principal, président MATTHIEU PIGASSE Directrice générale ÉLISABETH LABORDE Directeur administratif et financier HADRIEN ALLIX Comptables PATRICIA BARREIRA, ÉLODIE VALET, CAROLINE VERGIAT Administrateurs MATTHIEU PIGASSE, JEAN-LUC CHOPLIN, LOUIS DREYFUS Fondateurs ARNAUD DEVERRE, CHRISTIAN FEVRET, SERGE KAGANSKI Directrice de la publication ÉLISABETH LABORDE Dépôt légal 3e TRIMESTRE 2018 ISSN 0298-3788 *Les Inrockuptibles 2* est édité par Les Editions Indépendantes, société anonyme au capital de 326 757,51 euros RCS Paris B 428 787 188 000 21 © Les Inrockuptibles 2018, tous droits de reproduction réservés. Les Inrockuptibles, 10-12, rue Maurice-Grimaud 75018 Paris – Tél. 01.42.44.16.16, fax 01.42.44.16.00, www.lesinrocks.com
COUVERTURE *CONTROL* D'ANTON CORBIJN (2007) © ARCHIVES DU 7E ART/PHOTO12/AFP

CLEAN © ARP SÉLECTION. THERE WILL BE BLOOD © PARAMOUNT VANTAGE

QUAND

VOUS REFERMEZ

UNE Revue

UNE NOUVELLE VIE

S'OUVRE À ELLE.

EN TRIANT VOS JOURNAUX,
MAGAZINES, CARNETS, ENVELOPPES,
PROSPECTUS ET TOUS VOS AUTRES
PAPIERS, VOUS AGISSEZ POUR UN MONDE
PLUS DURABLE. DONNONS ENSEMBLE
UNE NOUVELLE VIE À NOS PRODUITS.
CONSIGNESDETRI.FR

CITEO

Le nouveau nom d'Eco-Emballages et Ecofolio

Écoutez du classique.

La Radio du Rock.
Paris 102.3

Toutes les fréquences sur ouifm.fr